Digitized by Google

12465.9

Harvard College Library

SHAKESPEARE COLLECTION

FROM THE GIFT OF

WALTER WEHLE NAUMBURG

(Class of 1889)

OF NEW YORK

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

Bei Hoffmann und Campe in Hamburg sind erschienen:

	Thlr.	Sgr.
Behse, Dr. Eduard, Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Band I.—VI. A. u. d. T.: Geschichte des preußischen Hofs und Adels und der preußischen Diplomatie. 1r bis 6r Theil	7	15
Bamberg, F., Ueber den Einfluß der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Friedrich Hebbel's	—	10
Gutzkow, Dr. K., Oeffentliche Charaktere	1	20
— Götter, Helden, Don Quixote. Abstimmung zur Beurtheilung der literarischen Epoche .	2	—
— Die rothe Mütze und die Kaputze. Zum Verständniß des Görres'schen Athanasius .	—	15
Hebbel, Fr., Mein Wort über das Drama. Eine Erwiederung an Professor Heiberg in Copenhagen	—	7½
Heine, H., Der Salon. 4 Theile	6	20
— Ueber den Denunzianten	—	7½
— Die romantische Schule	2	—
Horn, Uffo, Nicolaus Lenau, seine Ansichten und Tendenzen	—	7½
Jahrbuch der Literatur. Mit Heine's Portrait	2	—
Immermann, K., Memorabilien, 3 Theile	5	10
Jung, A., Briefe über die neueste Literatur. Denkmale eines literarischen Verkehrs	—	25
Poesie, die deutsche. Eine Kritik	—	7½
Schiller und Goethe. Ein psychologisches Fragment .	—	7½
Schleiermacher's vertraute Briefe über die Lucinde. Mit einer Vorrede von Karl Gutzkow . .	—	22½
Wienbarg, Dr. L., Aesthetische Feldzüge, dem jungen Deutschland gewidmet	1	20
— Wanderungen durch den Thierkreis . .	1	15
— Zur neuesten Literatur	—	25
— Geschichtliche Vorträge über altdeutsche Sprache und Literatur	—	25

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog

und

Dichter

von

Dr. Eduard Vehse.

Erster Band.

Hamburg.

Hoffmann und Campe.

1851.

12445.9
6

Gift of
W. W. Naumburg
of New York

Voigt's Buchdruckerei in Wandsbeck.

Vorwort.

Das kleine Buch, das ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, ist die Frucht einer Reihe von Jahren, in der ich, wie alle wahre Verehrer Shakespeare's, mit immer gesteigerter Befriedigung auf das Studium des größten Genies zurückgekommen bin, das die Welt gesehen hat und das noch heut zu Tage, dritthalbhundert Jahre nach seinem Abschied, als ein solches Genie angestaunt wird. Und mit dem vollsten Rechte, denn dieser für alle Zeiten unsterbliche Geist bietet eine fast unausschöpfbar reiche Fundgrube dem Psychologen für die Kenntniß des so geheimnißvollen menschlichen Herzens, wie dem Staatsmann für die Kenntniß des so verdeckten Spiels der Leidenschaften in dem Weltgetriebe, das vielen Menschen, die entweder in ihrer harmlosen Gutmüthigkeit gar nicht sehen, oder ihr blödes Sehen weit überschätzen, ganz verborgen bleibt.

Genuß und Lohn habe ich von meiner Arbeit in Fülle zum Voraus gehabt. Es lag auch keineswegs in meiner Absicht, jetzt mit der Bekanntmachung derselben hervorzutreten, obgleich sie bereits beinahe das Horazische Wartealter erreicht hat. Eine besondere Betrachtung hat mich übermocht, die letzte Hand anzulegen und das kleine Buch zum Abschluß zu bringen.

Irre ich mich nicht ganz, ſo iſt es gerade jetzt, wo die Stimmen ſo vieler Parteien in Deutſchland durch einander gehen, von mehr als alltäglichem Intereſſe, die Aufmerkſamkeit auf den alten Dichter in dem neuen Sinne zu richten, daß man ihn als denjenigen auffaßt, der der aller unparteiiſchſte iſt. Und er iſt dies keineswegs im negativen, ſondern im entſchieden poſitiven Sinne und Verſtande. Er iſt es gerade in den Partieen, auf die man zeither verhältnißmäßig immer zu wenig noch die Aufmerkſamkeit bei uns gerichtet hat und in denen er doch in aller Rückſicht maßgebend iſt: in der politiſchen und religiöſen Partie. Shakespeare iſt nicht nur Dichter durch und durch, ſondern er iſt auch durch und durch weltvertrauter Politiker und bewundernswürdig feiner, tief in der Seelen Abgrund blickender Pſycholog. Wie viele Räthſel des Lebens hat er gelöſt oder doch gedeutet! Es giebt faſt nicht eine auch modernſte politiſche und bürgerliche Controverſe, faſt nicht ein pſychologiſches, religiöſes, moraliſches oder ſociales Problem, über das er nicht ſeine profund geſcheite Meinung ausgeſprochen hätte. Dieſe Controverſen und Probleme aus der Maſſe herauszuheben, iſt eine Hauptabſicht meines Studiums und dieſes Buchs, das die Reſultate deſſelben enthält, geweſen. Es ſind die Controverſen und Probleme, die uns noch immer vorliegen. Shakespeare iſt eine große Auctorität, denn Menſchenkenntniß und Weltverſtand beſaß er, wie kaum Einer vor und nach ihm und ich meine, gerade jetzt davon ſo viel als möglich zu profitiren, könne für alle Parteien ſehr rathſam ſein.

Um Alles zu ſagen, Shakespeare rückte ſeine Landsleute aus der dicken, trüben Luft der mittelalterlichen Romantik und Theologie in das freie, helle Feld der Politik. Und damit ward Alles anders und beſſer in England.

Es kam zwar noch einmal das ſtarke, letzte Recidiv mit dem Puritanismus in der erſten Revolution, er hetzte ſich aber ſelber zu Tode und darauf kam Carl II. Stuart mit dem Worte, daß dieſe Religion nicht die eines Gentleman ſein könne und ganz zuletzt kam die glorreiche, die ehrenhafte und verſtändige Revolution. Von da ab begriffen die Normannen, daß die Religion das Reich iſt, welches nicht von dieſer Welt ſein ſoll und daß, was das Reich von dieſer Welt betrifft, wie Napoleon es einmal gegen Goethe ausdrückte, „die Politik das Schickſal ſei.“

Bei uns Germanen kam es anders oder es kam vielmehr nichts. Wir ſaßen und ſitzen heut zu Tage immer noch in der romantiſch mittelalterlichen dicken trüben Luft dieſer unſrer Religion, wir ſitzen in unſrer modernen philoſophiſchen Aufklärungsluft und wir ſitzen in der ſentimentalen äſthetiſchen Luft unſrer Romanenſchreiber und Poeten. Das iſt in gewiſſer Beziehung all eine Luft, ſo hoch auch der deutſche Poet und Romancier auf den deutſchen Philoſophen und der deutſche Philoſoph wieder auf den deutſchen Theologen von lange her herabblickte.

Wir ſind die wahren Souveraine im Reiche der Luft, wie die bekannte franzöſiſche Dame uns denn auch ausdrücklich dies bedenkliche Elogium geſtellt hat. Von jeher hat die Luft uns mehr intereſſirt, als die

Erde. Das läßt ſich aus recht kleinen Exempeln anſchaulich machen. Schon poetiſche Apoſtrophen an Dinge in der Luft, wie „Segler der Lüfte," „holder Abendſtern" beglückſeligen und rühren ſehr Germanen und zumal germaniſche Damen. Schwingungen in der Luft, Klänge, mit einem Wort, Muſik, das iſt die Kunſt, in der die Germanen ihre Stärke haben. Und welche Stärke! Iſt doch ſchon die Idee aufgetaucht, daß die Oper, das Kunſtwerk der Zukunft, die neue Kirche werden ſoll: zweimal nur ſoll in der Woche geſpielt und von der kleinen romantiſch-gutmüthigen Gemeinde die Andacht verrichtet werden. Sejan kniete vor ſeiner eigenen Bildſäule, aber er regierte wenigſtens in Rom! Gott ſegne die Muſik und ſegne alle Kunſt — aber die Kunſt iſt nicht das Leben. Daß wir die Kunſt verhimmelten, brachte und bringt uns um das Leben.

Im Leben gilt es handeln und uns fehlte die Activität, die Activität, wie ſie Shakespeare ſeinen Landsleuten erzeugte. Wir gemüthliche Deutſche handeln nicht, wir ſitzen, ſehen in die Luft und dichten mit der Luft. Wir trachten nicht und als wir einmal trachteten, überſchlugen wir uns auf unſerer eignen deutſchen Erde.

Das muß daher kommen, daß unſere Activität ganz eigenthümlich von unſerer Lebensanſchauung beſtimmt wird, wie ſie „die wahren Gelehrten" und „die tiefen Denker," deren die bekannte ruſſiſche Depeſche im Portfolio (London 1836) ſo anerkennend gedenkt, an „den deutſchen Menſchen" den „innige Sympathie an ſeinen Geburtsort, an das Dach, das

ihn beherbergt, an die Möbel, die ihm gedient haben, bindet," gebracht haben. Man hat gar nicht Urſache dem bekannten Politiker in der Paulskirche eine gewiſſe Weltanſchauung par excellence zu vindiziren: unſere geſammte deutſche romantiſche Art die Welt anzuſchauen, iſt mehr oder weniger eine ſolche. Könnte ein Inſelmann eine ſolche Binnenland-Romantik produciren, wie wir ſie einander und in allen Lebensſchichten in den Jahren 1848 bis 1851 in Geſchichten und Gedichten vorgeführt haben?

Die deutſchen Geſchichten ſind vor der Hand wieder aus — wir kehren wieder zu den Gedichten zurück. Wir laſſen unſere Claſſiker in 24ter Auflage erſcheinen. Unſre Art war immer eine vorzugsweiſe theoretiſche Art. Endlich aber ſollte doch einmal das gemüthliche, ſentimentale Romantiſiren aufhören, wir ſollten den wahren Humor der Praxis und Activität uns aneignen und mit der Politik uns ehrenhaft und verſtändig befaſſend, unſere deutſche Erde organiſiren!

Niemand kann helfen, wenn wir ſelber uns nicht helfen. Shakespeare kann nicht helfen und ſoll auch nicht helfen — aber er kann den Machern zeigen, wie man es macht!

Shakespeare kann unſern alten Machern zeigen, was eigentlich Ariſtokratie iſt. Er kann der deutſchen Ariſtokratie die wunderbare Einbildung verleiden, ſich auch nur entfernt dem von ihm für die engliſche Ariſtokratie poetiſch fixirten Geiſte ebenbürtig zu halten. Die geſcheiten und die beſcheidenen Leute dieſer Claſſe wiſſen das längſt; aber den Blöden und

Verblendeten kann er einen Spiegel vorhalten, was ſie mit ihrer egoiſtiſchen Steuerbefreiung, mit ihrer in einem guten Stück Deutſchland noch bis 1848 zäh feſtgehaltenen Frohnbauern- und Robothenwirthſchaft u. ſ. w. gegen jene Ariſtokratie ſind, welche wirklich das Volk hinter ſich hat, und vor welcher das Volk bis auf die Laſtträger und Kohlenmänner herunter freiwillig auf der Straße den Hut zieht. Und mit Recht zieht — denn jener Adel erleichterte das Volk; er trug ſeit unvordenklicher Zeit das Meiſte zu den Staatslaſten bei, zahlte von ſeinen coloſſalen Vermögen, die die Civil-Liſten ſogar ſehr vieler unſerer Souveraine überſteigen, in Nothzeiten bis zu zehn und funfzehn pCt. Einkommenſteuer, ſchaffte ſchon im 17. Jahrhundert die Reſte des eben ſo niederträchtig gewordenen, als zur Zeit des Mittelalters natürlichen Feudalſyſtems ab, ließ ſeine jüngeren Söhne immer wieder in's Volk hinabſteigen und nahm alle geſcheiten Leute aus dem Volke, ohne Prüderie und Hochmuth deutſcher „Geborner," zu ſeinen hohen Staffeln hinauf. Darum hat auch England ganz allein in Europa ein geſichertes Volksleben, ſoweit von Sicherheit in menſchlichen Dingen die Rede ſein kann. Die Rummel von 1789, 1830 und 1848 zogen wenigſtens als Wolken vorüber.

Shakespeare kann auch unſern neuen Machern zeigen, daß man Revolutionen nicht mit Griffen in's Blaue hinein, mit der vagen ſ. g. guten Idee und mit dem vagen ſ. g. guten Willen macht, daß zum Regieren vor Allem Menſchenkenntniß und Weltverſtand gehört.

Mit dem Gervinus'schen Werk, dessen Erscheinen beim Abschluß des Manuscripts erst mir bekannt wurde, wird das gegenwärtige friedlich Hand in Hand gehen können. Wo Gervinus am weitläufigsten sich ergeht, in der speciellen Charakteristik der Shakespeare'schen siebenunddreißig Stücke, habe ich mich am allerkürzesten gefaßt. Es kann gewiß nur vom erheblichsten Nutzen sein, daß das kluge Gesicht des unvergleichlichen William von recht vielen Fackeln und Windlichtern beleuchtet wird. Auslernen wird man es so leicht wohl nicht: Shakespare ist gar zu wunderbar vielseitig.

Dresden, am 17. Mai 1851.

Dr. **Eduard Vehse.**

Inhalt.

Seite

I. Shakespeare's poetische Weltanschauung: das Wesen des poetischen Humor's, als des mit dem philosophischen Weltverständniß des protestantischen Geistes durchtränkten modernen Kunst-Ideals 3

II. Shakespeare's religiöse und politische Weltanschauung: Shakespeare entschiedener Protestant und aristokratischer Whig 57

III. Die Kunst der Shakespeare'schen Charakteristik: Shakespeare's Hauptbedeutung als Psycholog . . 128

IV. Shakespeare's Vor- und Mitgänger, sein Leben und seine Werke 206

V. Specielle Charakteristik der siebenunddreißig Dramen Shakespeare's:

1. Die historischen Dramen:

a. Die zehn englischen: Johann, Richard II. u. III., Heinrich IV., V., VI. u. VIII. 246

b. Die vier römischen: Coriolan, Cäsar, Antonius und Cleopatra und Titus Andronicus. . . . 207

2. Die fünf großen Tragödien: Macbeth, Romeo und Julia, Othello, Lear und Hamlet 278

3. Die achtzehn Comödien und Phantasiestücke . . 299

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

I.

Die poetiſche Weltanſchauung Shakespeare's und das Weſen des Humors.

Die Kunſt, über den Erdball wandernd, hat dreimal ſich der Welt auf einem Höhepunkt in vollendeter Herrlichkeit gezeigt. Sie hat drei verſchiedene Ideale ausgebildet.

Das eine Ideal war das Ideal der Griechen, das antike, claſſiſche Ideal, das in der griechiſchen Mythologie ſeinen höchſten Ausdruck fand. Das zweite war das Ideal des Mittelalters, das Ideal der chriſtlichen Romantik, das im Katholizismus ſich fixirte. Und indem beide Ideale ſich zuſammenfaßten und dazu noch das neue Moment der mit der Reformation flüſſig gewordnen philoſophiſchen Reflexion kam, wurde das moderne Ideal geſchaffen.

Das antike claſſiſche Ideal war das einſeitig objective Natur-Ideal des naiv an die ſchöne Wirklichkeit der Welt ſich hingebenden Geiſtes; der geſunde

Realismus der Alten bildete es aus; es war die Darſtellung der objectiven Schönheit der Natur. Dieſes Ideal war durch und durch heiter: die Kunſt der Griechen war die Kunſt der Freude, ſie hauſte ſich mit innigſter Liebe in die ſchöne Körperwelt ein, die griechiſche Mythologie war die vergötterte Natur; ihre Herrlichkeit lag in der plaſtiſchen Schönheit der durchgeiſteten Form — es trat deshalb auch am Herrlichſten in der Plaſtik, in Phidias' Jupiter heraus.

Das mittelalterliche, romantiſche Ideal war im Gegenſatz dieſes antiken claſſiſchen objectiven Ideals ein einſeitig ſubjectives Ideal, der rein ſpiritualiſtiſche Geiſt des Chriſtenthums erſchuf es, es war die Darſtellung der ſubjectiven Schönheit des in ſeinem tiefen Ernſte von Natur und Welt abgewandten, ſentimental in ſich ſelbſt vertieften chriſtlichen Geiſtes. Mit dem Chriſtenthume war den Menſchen die innere Unendlichkeit des Geiſtes aufgegangen, jener unendliche Hintergrund, jene tiefe Perſpektive, welche das Weſen der Romantik ausmacht und welche den Alten noch nicht zum Bewußtſein gekommen war. In dieſer ernſten Seelenvertiefung erſchien umgekehrt die ganze Natur und Welt, die den Griechen ſo hell uud heiter erſchienen war, nur noch als die dunkle, phantaſtiſche Hülle des Geiſtes, Natur und Welt ſtellten ſich dem Geiſte, der ſeine einzige Befriedigung aus der ihm aufgegangenen Unendlichkeit ſchöpfen wollte, unbekannt, fremd, ja feindlich gegenüber. Das romantiſche Ideal, das ſich im ernſten Spiritualismus des mittelalterlichen Katholizismus fixirte, war gerade das Gegentheil des

antiken Ideals: ſtatt daß der Realismus der griechiſchen Mythologie die Natur durchgeiſtete und mit Göttergeſtalten erfüllte, verkörperte der Spiritualismus des katholiſchen Mittelalters die Geiſter und zog die Himmelsbewohner auf die Erde herab. Das Chriſtenthum, das die griechiſche Körperwelt mit ihren Göttergeſtalten ſchonungslos niederſtürzte, baute ſtatt ihrer eine Geiſterwelt auf und lies die Himmelskönigin mit den Engeln und Heiligen und Seligen ſich auf die Erde herniederneigen. Statt der heitern griechiſchen Sinnenfreude verlieh es die unendliche Sehnſucht und die unausſprechliche Seligkeit, den enthuſiaſtiſchen Glauben und die weltüberwindende, ſchwärmeriſche, todesernſte Liebe. Nicht mehr die freudige Gegenwart des Lebens, wie bei den Heiden, die ſelige Zukunft im Himmel ward der Ziel- und Mittelpunkt der Gedankenbewegung bei den Chriſten. In der Malerei, in Rafael und der Madonna fand dieſes romantiſche Ideal ſeinen ſchönſten, den ſeelenvollen Ausdruck.

Das dritte Ideal, das moderne Ideal ſchloß ſich aus der Vereinigung dieſer beiden Ideale, zuſammen, aus der Vereinigung des ernſten, ſentimentalen chriſtlichen Spiritualismus mit dem heitern naiven geſunden Realismus der Alten. Beide frühere Ideale waren einſeitig, das moderne Ideal ſchloß beide harmoniſch in ſich zuſammen: den Vermittler machte die mit der Reformation auftauchende freie philoſophiſche Reflexion. Unmittelbar vor der Reformation war der Realismus der Alten und die Kenntniß ihrer Welt in den humaniſtiſchen Studien den nordiſchen Völkern wieder nahe

gerückt worden. Dieſe Völker durchdrangen ſich mit der Kenntniß der alten Welt, erforſchten auch die neue Welt, die Welt die ſie umgab und errangen ſo die moderne Bildung, von der im Mittelalter der Clerus die Laien principiell abgehalten hatte. Man ſetzte ſich ſo mit der Natur, deren Studium von der Zeit der Reformation an aufs Eifrigſte angegriffen wurde, durch die Macht einer umfaſſenden Weltbildung wieder in ein liebevolles Verhältniß und wurde durch das tiefere Verſtändniß von Natur und Welt erſt wahrhaft frei, ſelbſtſtändig und mündig. Schöpfer des modernen Ideals als des ſchönſten Ausdrucks der neu gewonnenen Bildung wurde Shakespeare. Sein Ideal, das Ideal der modernen Bildung, iſt das Ideal der freien gebildeten Humanität. Dieſe Humanität iſt die Humanität im chriſtlichen, nicht mehr im heidniſchen Sinne, eine Humanität, ganz durchdrungen von der inneren Unendlichkeit, die der chriſtliche Spiritualismus erſt aufgeſchloſſen hatte, verbunden aber zugleich mit der Freiheit und Macht der modernen Bildung, durchtränkt von jenem klaren, realen Weltverſtändniß, das das Mittelalter nicht, wohl aber die Alten beſeſſen hatten, nur in der ihnen nach dem heidniſchen Standpunkte gegebenen Beſchränkung. Das Drama Shakespeare's iſt eben ſo von der naiven Natürlichkeit des antiken, als von der ſeelenvollen Romantik des mittelalterlichen Geiſtes durchdrungen und dazu hat es noch die Reflexionstiefe eines geſunden, klaren und nun umfaſſenden Weltverſtändniſſes als die

Zugabe der modernen, mit der Reformation errungenen, philoſophiſchen Weisheit in ſich aufgenommen.

Die Weltanſchauung, welche bei dieſen drei Idealen zum Grunde lag, war dreifach verſchieden. Bei dem antiken, claſſiſchen Ideal, wie bei dem mittelalterlichen romantiſchen Ideal war die Weltanſchauung eine transſcendente. Das Göttliche, die Macht der Unendlichkeit ſtellte ſich den Menſchen als eine Macht von Außen her dar, ſo wohl bei der griechiſchen Mythologie, der vergötterten Körperwelt, als bei der mittelalterlichen Romantik, der verkörperten Geiſterwelt. Bei den Alten aber ragte die Macht der Unendlichkeit als Schickſal und im Mittelalter ragte ſie als Wunder in die Endlichkeit der Welt von Außen her herein, ſie ſo beſtimmend und lenkend. Bei den alten Tragikern, bei Aeſchylos und Sophokles ſteht die Macht der Unendlichkeit als Fatum, welches über den mythologiſchen Göttergeſtalten ſchwebt und welchem ſie ſelbſt unterworfen ſind, unabänderlich drohend, zwingend, eiſern vor und hinter dem Willen des Menſchen. Eben ſo war, nachdem das Chriſtenthum das antike Schickſal, das blinde Fatum geſtürzt hatte, das ganze Mittelalter durch bis auf die Zeiten der großen ſpaniſchen Dramatiker Lope und Calderon, in denen das katholiſche Drama ſeine höchſte Blüthe feierte, der Wille des Menſchen äußerlich fixirt, er war abhängig von dem nach obenhin verlegten Himmel, er war an ein fernes Jenſeits gebunden, das man ſich in einem idealen Raume vorſtellte. In die phantaſtiſche, große Heiligenwelt dieſes jenſeitigen Himmels war die Macht

der Unendlichkeit hineinverlegt. Geheimnißvoll, myſtiſch, magiſch ward die Welt durch die übernatürliche Gewalt der Wunder vom Himmel herab regiert.

Dieſer mittelalterliche, äußerliche, jenſeitige, über der Erde ſchwebende Himmel zerfloß mit der Reformation, mit der damit gleichzeitigen Wiederaufnahme der claſſiſchen Bildung, mit der damit ebenfalls gleichzeitigen großen Erweiterung des Horizonts der menſchlichen Erkenntniß durch die Entdeckung der neuen Welt und endlich und namentlich mit dem nicht minder gleichzeitigen neuen Aufleben der Naturwiſſenſchaften ſeit Copernikus, Keppler und Galilei. Die Philoſophie wies dieſen Himmel als Fiction nach, als reine Wolkendunſt- und Nebelregion, welche nur der als religiöſe Phantaſie raſtlos thätige Geiſt des Mittelalters ſich erſchaffen und mit ſeinen romantiſchen Geſtalten bevölkert hatte.

Als religiöſe Phantaſie war der Menſchengeiſt, dem ſeine innere Unendlichkeit durch das Chriſtenthum aufgegangen war, hauptſächlich im Mittelalter thätig geweſen. Die äußere Welt, in welcher das Alterthum aufgegangen war, war mit dem Chriſtenthum in die innere Welt zuſammengebrochen und aus der feierlich erhabenen Sternenmacht dieſer inneren Welt hatte die romantiſche Phantaſie des Mittelalters jene über- und unterirdiſche Geiſterwelt ausgeboren, in welcher Madonna als Himmelskönigin und die unzählbaren Chöre von Engeln und Erzengeln, von Heiligen und Seligen ſich bewegten — und geſchieden von ihnen im Abgrund der Tiefe der Fürſt der Finſterniß,

Lucifer mit ſeinen Cohorten — und dazu noch jene zum Theil noch aus der heidniſchen Welt herübergenommenen aber im Volksglauben ganz einheimiſch gewordenen Heere von Geiſtern und Hexen, von Feen und Elfen, von Nixen und Kobolden, in welchen allen die mittelalterliche Lebens- und Naturanſchauung die göttlichen — die dämoniſchen — und die elementariſchen Mächte der Welt ſich perſonificirte. Die religiöſe Phantaſie des Mittelalters hatte an die Stelle der alten Mythologie eine vollſtändige, ungemein reiche Dämonologie geſchaffen. Sie hatte den Geiſt in Geiſter verkörpert, wie umgekehrt die Griechen die Körper zu Göttern vergeiſtiget hatten.

Mit der Reformation lichtete ſich allgemach die Nacht jener dunkeln, inneren Welt, in welcher das ganze Mittelalter durch den Geiſt zeither nur Geiſter geſehen hatte. Luther lies die Wundererſcheinungen der Himmelskönigin, der Heiligen und Seligen verſchwinden, und lies nur noch die Engel zu und den Fürſten der Finſterniß und die Geſpenſter. Die Geiſter entſchwanden nach und nach ſämmtlich und dafür kam endlich der Geiſt wieder zu ſich ſelber. Er ſtieg in die Tiefen ſeines unendlichen Selbſtbewußtſeins herab und nahm nun eine ganz andere Weltanſchauung an. Ihm hörte das Göttliche auf als eine transſcendente, nur von Auſſen magiſch in die Welt entweder als Schickſal oder als Wunder wirkende Macht zu gelten, er fand, daß es eine innerliche, eine immanente Macht ſei. Der Sonnenaufgang der Philoſophie, welcher in England mit Baco von Verulam, Jacobs I.

großem Kanzler, dem Zeitgenoſſen Shakespeare's, ſtattfand, hellte, wie die Nacht der inneren Welt des Geiſtes, ſo auch die Nacht der äußeren Welt, der Natur auf: die Dämonologie verſchwand nach und nach vor der Phyſik, die Magie vor der Mechanik, die Aſtrologie vor der Aſtronomie, die Alchemie vor der Chemie. Die äußeren, geheimnißvollen, magiſchen Naturgewalten wurden zu inneren Potenzen, zu wohlvertrauten, bekannten Naturkräften. Der jenſeitige Himmel ward ein dieſſeitiger: man hielt endlich das feſt, was die erſten Glaubensboten lange ſchon gepredigt hatten, „daß wir in Gott leben, weben und ſind, daß das Reich Gottes inwendig in uns iſt.“

Der Kern der modernen Weltanſchauung lag in der Erfaſſung der Welt als einer Offenbarung Gottes von Innen heraus: Gott iſt der Welt innerer Grund und regiert ſie auch von Innen heraus. Das Göttliche und das Dämoniſche iſt in der modernen Weltanſchauung hineinverlegt in die Natur und in den Menſchen. Die Macht der Unendlichkeit durchdringt alle endliche Exiſtenzen als reine Macht von Innen und ſetzt ſich ſo in die Aeußerlichkeit heraus. Jene Nothwendigkeit, in welcher der Wille des Menſchen in der alten Welt und im Mittelalter äußerlich durch Schickſal und Wunder gebunden war, iſt damit nun entſchieden zur inneren Freiheit verklärt. Dieſe Freiheit iſt der modernen Weltanſchauung Stern und Kern.

Gott geht aber nicht in der Welt und in den Menſchen auf. Gott umſchließt und umſpannt auch

Alles um uns herum, während er zugleich der immanente Geiſt in uns iſt. Geheimniß und Wunder bleibt daher vollauf noch rings um uns herum, um alles Leben und um alle Exiſtenzen — nur iſt dies Geheimniß und Wunder kein äußerlich mittelalterlich magiſches Wunder mehr.

Die große Entdeckung, welche die Romantik des Mittelalters gemacht hatte, war gerade die geweſen, daß das Wunderbare die Urquelle aller poetiſchen Schönheit ſei. Die Phantaſie des Mittelalters, die ſich vornehmlich auf das Religiöſe warf, hatte aus dieſer Quelle mit ſchwärmeriſcher Begeiſterung geſchöpft, ſie hatte die ganze ſichtbare Welt mit ihren religiöſen Geſchöpfen, jener unſichtbaren Geiſter- und Dämonenwelt, bevölkert, in welchen ſie die Mächte der Religion und die elementaren Naturmächte perſonificirte. Die moderne Weltanſchauung, wie ſie ſich in Shakespeare darſtellt, war weit entfernt, Geheimniß und Wunder von ſich zu weiſen; ſie wies nur die zu craſſen Phantasmen, die eine reifere Reflexion als reine Illuſionen nachgewieſen hatte, von ſich, von der überlieferten Religion aber behielt ſie den geſchichtlichen Kern und den Gemüthskern und eben ſo behielt ſie die ganze wunderbare Poeſie der Natur. Die vereinzelten Glaubenswunder ſind ihr zwar verſchwunden, aber die ganze Natur erſcheint ihr nun durchgeiſtet und das größte allgemeine Wunder iſt nun die Welt ſelbſt, ſie iſt das ewige Geheimniß „das unſichtbar-ſichtbar neben dem Menſchen webt und wo fort und fort Himmelskräfte auf- und niederſteigen und ſich die

goldnen Eimer reichen" — die moderne Weltanschauung erkennt es als höchste Aufgabe, der Poesie namentlich, welche die gefühlte oder geahnte Wahrheit auszusprechen den eigensten Beruf hat, diese Mysterien in der Welt, sowohl in der Natur als in Geist und Herzen der Menschen aufzuschließen.

Statt der schrankenlosen Ergehung der Phantasie in die Ferne und Weite, hat sich der menschliche Geist seit der Reformation in die Tiefe bewegt, er hat sich innerlich in der Energie der Reflexion zusammengezogen, im Mittelalter hatte er sich gerade umgekehrt in die Geister phantastisch äußerlich zersplittert. Die Reflexion, die freie Gedankenbewegung, ist die treibende Kraft in der modernen Weltanschauung geworden. In und mit Shakespeare hat sie sich nicht nur von den phantastischen Vorstellungen des Mittelalters befreit, welche die Wissenschaft als Illusionen einmal für allemal nachgewiesen hatte, sondern hat sich überhaupt von aller crassen und bornirten mittelalterlichen Tradition losgerissen, sie hat sich völlig frei und unabhängig auf ihre eigenen Füße gestellt. In Shakespeare's moderner Weltanschauung steht der Mensch der Welt, den anderen Menschen und der Natur gegenüber in der heitern Klarheit des Selbstbewußtseins und in der freien Handhabung seines Willens. Es ist nun mit dieser doppelten Freiheit des Denkens und Handelns erst jetzt bei Shakespeare die freie Entwicklung des individuellen Charakters gegeben, die z. B. bei Lope und Calderon noch fehlt. Der Mensch

trägt die Macht der Unendlichkeit in ſich. Der Himmel iſt nicht mehr außer ihm, er iſt in ihm. Er iſt in ihm, je nachdem Gott mit der lichten Macht ſeiner Liebe und Weisheit in ihm wohnt und die Hölle iſt eben ſo ſin ihm, je nachdem Gott mit ſeinem Zorne und Grimme in ihm wohnt: dieſer Zorn und Grimm iſt die finſtere, dämoniſche, in ganz ungemeſſener poſitiver Thatkraft heraustretende Macht des menſchlichen Egoismus, die ihn ungeheuerliche Thaten der Bosheit begehen läßt, die ſich aber an dem Menſchen rächt, indem Gott im innerſten Grunde ſeiner Seele, in ſeinem Gewiſſen, ihn heimſucht und ſtraft.

Die tief innerliche Region jenes Himmels und jener Hölle, aus welcher die Macht der Unendlichkeit ſich in dem modernen Drama Shakespeare's bei dem Menſchen in die Aeußerlichkeit und Endlichkeit der Welt herausſetzt, iſt das Gemüth und die Form der Weltanſchauung, mit der dieſes Gemüth in das Leben eingreift und die Welt ſich reflectirt, ſich abſpiegelt und damit gegenſtändlich und begreiflich macht, iſt der Humor.

Der Humor erſcheint bei Shakespeare als ein göttlicher, oder als ein diaboliſcher, und geſtaltet ſich ſo ſeine Welt, je nachdem das Gemüth des Menſchen ein kleiner Himmel der Liebe iſt oder eine kleine Hölle des Egoismus. Der tief egoiſtiſche, dämoniſch-ſchreckliche Richard III. hat ſo gut ſeinen diaboliſchen Humor, wie die liebenswürdige Portia im Kaufmann von Venedig ihren himmliſch heitern Humor

hat und der intereſſante geiſtvolle Hamlet ſeinen melancholiſchen hochtragiſchen Humor.

Nicht leicht ſind über einen Gegenſtand Erklärungen und Urtheile verſchiedener ausgefallen, als über den Humor.

Humor, im Engliſchen humour, im Franzöſiſchen humeur, im Italieniſchen humori, im Lateiniſchen humor, hatte urſprünglich eine pathologiſche, eine ſinnliche Bedeutung. Es bedeutete eine unwillkürliche Dispoſition, die von der Beſchaffenheit und dem Laufe der Säfte im Körper herrührt, von der Feuchtigkeit — denn das iſt humor im Lateiniſchen — oder der Trockenheit im Körper. Dieſem entſprach ohngefähr das deutſche Wort Laune. Der Humor aber in der äſthetiſchen Bedeutung, der darſtellende, individualiſirende Humor, hat eine andere Bedeutung. Schon Leſſing in der Hamburger Dramaturgie hat ſich ausdrücklich dagegen verwahrt, daß er ſehr Unrecht gethan habe, das Wort Humor in der äſthetiſchen Bedeutung mit Laune zu überſetzen, denn, ſagt er: „ich glaube es unwiderſprechlich beweiſen zu können, daß Humor und Laune ganz verſchiedene, ja in gewiſſem Verſtande ganz entgegengeſetzte Dinge ſind. Laune kann zu Humor werden, aber Humor iſt außer dieſem einzigen Falle nie Laune.“ Im gewöhnlichen Leben iſt man nur noch zu geneigt, unter Humor eine komiſche Stimmung zu verſtehen, die unwillkürlich aufſteigt, vorübergeht und wechſelt. Der Humor iſt aber mehr. Er iſt nicht das Product einer bloßen vorübergehenden ſchnell wechſelnden Stimmung, er iſt

vielmehr eine ſtehende Stimmung. Er iſt auch nicht blos das Product einer unbewußt durch den Inſtinct unwillkürlich vermittelten geiſtigen Erregung, ſondern er iſt zu gleicher Zeit und in noch weit ſtärkerem Grade Product des klarſten Bewußtſeins, der beſonnenſten Reflexion. Er iſt die Grundſtimmung des Gemüths, aber eines gebildeten Gemüths, er iſt die Gemüthlichkeit, wie wir Deutſchen es nennen. Er iſt auch keine blos komiſche Stimmung, ſondern eine Stimmung, in welcher hinter der Komik, die erſcheint, ein ſehr tiefer Ernſt der Reflexion ſich verbirgt. Dem poetiſchen Humor in ſeiner Reife, wie bei er Shakespeare erſcheint, liegt die durchgebildete Weisheit der beſonnenſten Weltanſchauung zum Grunde.

Der Humor in dieſer ſeiner eigentlichen Bedeutung, wo er nicht blos Inſtinct, ſondern weſentlich zugleich Product der Reflexion iſt, war den Alten fremd und mußte ihnen fremd bleiben. Die Alten waren vorherrſchend objectiv, ſie kannten noch gar nicht die Subjectivität der Reflexion, die von ſehr neuem Datum und ganz eigentlich erſt eine Errungenſchaft der Reformation iſt. Die Alten hatten die heitre Unmittelbarkeit des Lebens und gingen darin auf. Die Heiterkeit, die Ruhe, die Harmonie iſt das Charakteriſtiſche in der Kunſt der Alten. In der Poeſie hatten ſie ſtatt des komiſchen, naiven Humors die Burleske und ſtatt des ernſten, tragiſchen Humors die Satyre. Die groteske tolle Laune des Ariſtophanes,

des größten Luſtſpieldichters der Alten, ſchlägt vornehmlich ins Fach der derben Komik, hierin lag ſeine Hauptſtärke. Die Römer waren es, welche zuerſt die ernſtere Satyre ausbildeten: Horaz iſt darin ihr großer Meiſter. „Gewiß iſt es, ſagt Leſſing in der Hamburger Dramaturgie, daß ſich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet". Sie kannten den Humor nicht, weil ſie die Trauer und die Sehnſucht nicht kannten, die erſt die bei weitem tiefere und ernſtere Weltanſchauung des Chriſtenthums brachte. Ohne die Sehnſucht und ohne die Trauer giebt es gar keinen eigentlichen Humor. In der romantiſchen Poeſie des Mittelalters findet ſich zu allererſt dieſe Sehnſucht und dieſe Trauer: das Nibelungenlied, die Gedichte Wolframs von Eſchenbach ſind tiefernſt, und zwar iſt dieſer Ernſt eben ſo vorherrſchend, wie bei den Alten die Heiterkeit vorherrſchte. Neben dieſem Ernſt, der vorſchlägt, ſtehen die heitern Elemente des Lebens noch in unbefangener, harmoniſcher Verſchlingung. Der Widerſpruch zwiſchen beiden iſt der Unſchuld und harmloſen Unbefangenheit des Mittelalters noch nicht zum Bewußtſein gekommen. Dieſer Widerſpruch kam in ſeinem ſcharfen, krachenden Rucke erſt in der Reformation dem Geiſte zum Bewußtſein. Und nun erſt, nicht früher, konnte der Humor, der ganz eigentlich auf dieſem Widerſpruch zwiſchen der Heiterkeit und der Trauer beruht, vermittelſt der Reflexion aus der Tiefe des Gemüths heraufgehoben werden.

Der Humor, der Ausdruck des Gemüths, die Gemüthlichkeit, ist als solcher das wesentliche Product des Protestantismus. Sein Lebensquell ist die Freiheit, zu der sich das Ich in der Reflexion erhebt und diese Freiheit der Reflexion wurde zum erstenmale mit der Reformation flüssig. Das Princip der freien Reflexion ist identisch mit dem Principe des Protestantismus. Luther erst holte diese Freiheit der Reflexion aus der Tiefe des deutschen Gemüths hervor. Er gebrauchte sie, um im religiösen Gebiete den Druck des Clerus zu brechen und diesem durch die Macht der Bildung ein Gegengewicht entgegenzustellen. Luther erst redete nach dem Vorgange der Humanisten dieser modernen Bildung durch die Wissenschaften, durch die classischen Studien, durch Poesie und Redekunst, durch Philosophie und Naturerkenntniß das Wort, durch welche der moderne Geist in Fluß kam und die Welt sich verständlich machte. Schon im Jahre 1521 schrieb Luther an Melanchthon: „Ich achte allerdings, daß die über die Maaßen sehr irren, die wähnen, daß die Philosophie und Erkenntniß der Natur zur Theologie gar unnütz sei.“ Und 1522 schrieb er: „Die lautere Theologie mag nicht bestehen ohne der Wissenschaften Kenntniß. Nie ist eine Offenbarung des göttlichen Wortes geschehen, der nicht durch die wieder aufgefundenen Sprachen und Wissenschaften der Weg bereitet worden wäre.“

Im Mittelalter, vor der Reformation kannte man die Welt nicht, und wollte sie sogar gar nicht kennen, man begnügte sich mit der Unschuld der Unwissenheit.

Das Wiſſen überlies man dem Clerus, man nahm die durch die Kirche dargebotenen geiſtigen Wahrheiten ohne weiteres als ein äußerlich Gegebenes, als einen poſitiven Stoff an. Nächſt den heroiſchen Bewegungen nach Außen hin, wie ſie in den Völkerwanderungszügen, den mannichfachen Fahrten der nordiſchen, namentlich normanniſchen Völker nach dem Süden Europas, in den Kreuzzügen nach dem Morgenlande, in den ſonſtigen Abenteuern der Ritterwelt, den Turnieren ꝛc., bis zu den letzten Entartungen des Fauſtrechts ſich zeigen, warf ſich das Mittelalter, was das innerliche Gebiet, des Geiſtes betrifft, hauptſächlich auf die Künſte, auf die mittelalterliche Dombaukunſt und ganz beſonders auf die Malerei, die weſentlich als religiöſes Bildungsmittel für das Volk dienen mußte. Die Wiſſenſchaft lag brache im Mittelalter. Ohne jenen „beſcheidenen Zweifel,“ der wie Shakespeare in Troilus und Craſſida den Hektor ſagen läßt, „des Weiſen Leuchtthurm und die Sonde der Wahrheit iſt“ zu gebrauchen, unterwarf man ſich in geiſtigen Dingen der Auctorität. Dieſe Auctorität befand ſich in den Händen der Hierarchie, der ſichtbaren Kirche. Allerdings war die Auctorität der Hierarchie im früheren Mittelalter, wo ſie von reinen Händen gehandhabt wurde, heilbringend geweſen, allerdings hatte ſie allein den rohen, barbariſchen Kriegsmuth der germaniſchen Nationen, die auf den Trümmern des römiſchen Reichs ihre neuen Feudalſtaaten gründeten, gezähmt und geſänftigt. Aber die in ihrer Art einzige und bewundernswürdige Hierarchie der katholiſchen Kirche,

war, wie alles Große im Leben, allmälig ihrem Verfall und Verderben entgegen gegangen, sie war nachgerade starr und hart, barbarisch und unmoralisch geworden, sie lastete jetzt, wie ein Alp, auf den Gemüthern und diese empörten sich gegen sie. Der üppige Clerus schwelgte, während er das arme Volk zur Ascetik verdammte und ihm das Geld aussaugte mit der „römischen Gnade," dem Ablaß. Die starre Auctorität tödtete sich so selbst. Umsonst hatte sie in den Flammen des Scheiterhaufens von Johann Huß und Savonarola ihre Widersacher, die Moral und den gesunden Menschenverstand zu tödten versucht. Immer tiefer fühlten die Menschen zu Ausgang des Mittelalters ihre Trauer und ihre Sehnsucht nach dem Ewigen, die ihnen das Christenthum ins Herz gelegt hatte, sie wurden immer ernster, dem bigotten Lasterleben des entarteten Clerus gegenüber. Es regte sich in ihnen jener bescheidene Zweifel. Immer handgreiflicher kehrte sich aber nun auch, indem man anfing, die Sonde des Zweifels zu brauchen, die komische Seite des ehemals so ernsthaften und heiligen Pfaffen- und Mönchthums hervor. Erasmus und Hutten griffen die Narrheit desselben an, in lateinischer Sprache sie verspottend. Der Humor Luthers war es, dem es endlich gelang, dieses Pfaffen- und Mönchthum in der verdorbenen Gestalt, in der es zu Ende des Mittelalters stand, von Grund aus zu stürzen. Der Humor Luthers bediente sich zwar der heitersten Sprache, um den „Trutz der Beschornen" wie er es

nannte zu brechen, aber ſeinem heitern Spott lag ein ſehr tiefer Ernſt zum Grunde.

So unverholen, ſo frei hatte ſich der Humor vor Luther noch nie in deutſchen Landen und in deutſcher Sprache gezeigt. Zwar in den Bauwerken des Mittelalters, in den Domen, begegnen wir gar manchen Symbolen, die auf eine Verſpottung des bigotten Laſterlebens des Clerus hindeuten, aber die Sprache, die hier geſprochen wurde, war nur eine verblümte Bilderſprache, ſie war nur den Eingeweihten verſtändlich, nicht dem Volke. Für das Volk waren zwar in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts die bekannten deutſchen Volksbücher Tyll Eulenſpiegel und Reineke Fuchs ausgegangen, in denen die Unbilden und Thorheiten des ſchlechten Regiments von oben, ſowohl der Laien, als beſonders der Geiſtlichkeit, in einem heitern Spiegel reflectirt wurden, aber dieſe Volksbücher griffen nur die komiſche Seite auf, ſie ſtellten nur den Widerſpruch endlicher Momente dar. Luther griff viel weiter aus, ſein Humor lies den größten Widerſpruch, er lies den Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen ſehen. Sein Angriff auf den Clerus ging geradehin von dem erhabenſten Ernſt der Religion, der Lebensmacht der Unendlichkeit aus. Jene Volksbücher bewegten ſich nur in der niedren Sphäre der Komik, in der Burleske und Satyre. Die Burleske und Satyre iſt nur die Vorſtufe des Humors, die launige, luſtige, unmittelbare, gleichſam handgreifliche Schilderung der komiſchen Seiten, die irdiſchen Zuſtände und Lebensformen zeigen, eine Schilderung

bei welcher der Gegenſatz des tragiſchen Ernſts noch nicht den Hintergrund bildet. Erſt dieſer Hintergrund, erſt das Sichgegenüberſtellen des tragiſchen Ernſtes und der heitern Komik macht das Weſen des Humors aus.

Mit jenem Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen, der durch die Reformation klar vor Augen trat, kam der große Riß in das Selbſtbewußtſein der Menſchen und die frühere unbefangene harmoniſche Stimmung, die Unſchuld der Unwiſſenheit war nun unwiederbringlich entſchwunden. Das Menſchengemüth war in ſeinem Innerſten unruhig geworden; um wieder zur Ruhe zu kommen; wurde die ernſteſte Sammlung des Gemüths in Anſprache genommen und der moderne Geiſt bedurfte eines aus der tiefſten Tiefe der Reflexion herausgehobenen Ernſtes, um die neue Brücke über die Trennungen des Lebens, über die Kluft des Geiſtes und der Sinne zu bauen.

„Wir wiſſen gar nicht, ſagte Goethe einmal zu Eckermann, was wir Luthern und der Reformation im Allgemeinen Alles zu danken haben. Wir ſind frei geworden von den Feſſeln geiſtiger Bornirtheit und wir haben wieder den Muth auf Gottes Erde zu ſtehen und uns in unſrer gottbegabten Menſchennatur zu fühlen.“

Luthers unſterbliches Verdienſt bleibt es, einmal in ſeinem Humore den Ernſt der Reflexion dem modernen Geiſt eingehaucht und damit der mittelalterlichen naiven Bornirtheit ein Ende gemacht nnd dann in friſcher, freier, unverholener, gemüthlicher und hei-

terer Sprache an das Volk ſich gewendet zu haben. Eine ſolche friſche, freie unverholene Sprache des Humors wäre vor Luther geradehin unmöglich geweſen: er zuerſt hatte den Heldenmuth, wie er ſich ſelbſt ausdrückt, „der Katze die Schelle anzuhängen," er wagte es auf Tod und Leben für die Stummen ſeinen Mund aufzuthun und laut und verſtändlich zu reden. Der Humor als die populäre, heitre Sprache einer durch den höchſten Ernſt hindurchgegangenen Reflexion taucht als ſolcher zum erſtenmal in Luther auf. Als gereifte Kunſtform erſcheint er ein Jahrhundert ſpäter bei Shakespeare, in deſſen Zeitalter auch zuerſt das Wort Humor auftaucht. Shakespeare ward der Schöpfer des poetiſchen Humors, als der ſtehenden poetiſchen Kunſtform der modernen Welt.

Das Weſen des poetiſchen Humors beſteht darin, daß er theils mit einem genialen Inſtinct des Geiſtes, theils, getrieben durch den beſcheidenen Zweifel, der des Weiſen Leuchtthurm und die Sonde der Wahrheit iſt, mit klarem Selbſtbewußtſein, mit völliger Freiheit der Reflexion, welche dem Gemüthe in ſeiner Innerlichkeit aufgegangen iſt, die äußere Welt ſich gegenüberſtellt, ſie ſich im Gemüthe abſpiegelt, gegenſtändlich macht und ſo zu ihrem Verſtändniß gelangt. Der poetiſche Humor faßt die Welt auf, wie ſie iſt. Sie ſtellt ſich ihm dar als eine Miſchung von guten und ſchlimmen Elementen, als eine Miſchung von Freude und Leid. „Das Leben, läßt Shakespeare in „Ende gut, Alles gut," den einen franzöſiſchen Edelmann ſagen, iſt ein Gewebe

von gemiſchtem Garn, gutes und ſchlechtes untereinander. Unſre Tugenden würden hochmüthig werden, wenn unſere Fehler ſie nicht geißelten, und unſre Laſter würden uns zur Verzweiflung bringen, wenn unſre Tugenden ihnen nicht wieder Muth einſprächen." „Thorheit und Unwiſſenheit, ſagt der Chorführer Therſytes in „Troilus und Creſſida", ſind der allgemeine Lauf der Welt." Der Humor findet, daß in der Welt im Ganzen mehr Schwachheit als Kraft, mehr Thorheit und Unwiſſenheit iſt, als Verbrechen und Laſter, daß es demnach mehr arme als reiche Teufel, mehr beſchränkte Tröpfe und mehr lächerliche Narren giebt, als verabſcheuungswürdige Schurken und Verbrecher. „Und zwar giebt es, ſagt J. Paul in der Vorſchule der Aeſthetik, keine einzelne Thorheit für den Humor, keine Thoren, ſondern nur Thorheit und eine tolle Welt." Der Humor kömmt daher mit ſeiner Reflexion zu der Anſicht, daß die Menſchen weder abſolut lächerlich, noch abſolut abſcheulich ſind. Er beſchönigt nicht die Thorheit und das Laſter, aber er zeigt ihnen gegenüber jene humane milde Theilnahme, jenes innige ſanfte Mitgefühl, welches der edle, gebildete, freie Menſch keinem Menſchen verweigert, auch nicht dem, der am ſtärkſten irrt und der am tiefſten gefallen iſt. Der Humor kommt ferner zur Erkenntniß, daß in der Welt viel mehr Unglück, Leid, Noth, Elend, Mühe, Kummer und Trauer iſt bei den Menſchen als Glück, Befriedigung, Genügen, Zufriedenheit, Ruhe und Freude. Er findet, daß die Menſchen deshalb vor allem des Mitleids und

der Heiterkeit bedürfen. Der Humor ſchilt und ſtraft daher nicht die Menſchen, auch nicht in ihrer Thorheit, ſondern er erbarmt ſich ihrer und giebt ihnen „der Leiden ſüße Milch", wie der Mönch Lorenzo in „Romeo und Julie" die Philoſophie nennt. Er heitert die Menſchen auf durch die Komik. Das Komiſche iſt das vorzugsweiſe Befreiende in der Welt, dem Menſchengemüth wird dadurch leicht und wohl. Der Humor tröſtet durch die Komik und er beſſert durch den Ernſt, der ſich hinter der Komik verbirgt. Gegen die ſtarren, dürren, kalten, liebloſen und heuchleriſchen Strafredner läßt Shakespeare dem Herzog in „Wie es auch gefällt" das tiefe Wort gegen den melancholiſch gewordenen blaſirten Sünder Jacques ſagen:

„Es iſt unſel'ge ſchnöde Sünde, immer nur die Sünde ſchelten."

Der beſte Menſch iſt nach Leſſing der, welcher das größte Mitleiden für andere Menſchen zeigt. Das humane Mitleid iſt ſonach die Hauptquellader des Humors: ſie entſtrömt aus den Brunnen der Liebe, die eben in der tiefſten Tiefe, im Gemüth ruht.

Die Geneſis des Humors iſt alſo dieſe: Sein Urſprung iſt theils der natürlich geiſtige Inſtinct, theils die gereifte Reflexion; jener läßt das Weltverſtändniß ahnen, dieſe giebt die helle, klare Orientirung. Durch das Verſtändniß der Welt wird der Humor zum Mitleid mit der Welt getrieben, dieſes Mitleid fließt aus der Liebe, und dieſe Liebe, die im Gemüth ruht, iſt der tiefſte und innerſte Lebensborn des Humors. „Der Humor, ſagt J. Paul, erniedrigt das

Große, um ihm das Kleine und erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu ſetzen und ſo beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich iſt und nichts.“ Der Humor ſetzt und muß vor der Unendlichkeit alles gleich ſetzen, weil nur da Liebe iſt, wo Gleichheit.

Der Humor legt nämlich den Maßſtab des Unendlichen an alles Endliche an.

Damit wird ſofort die Schranke, die Unvollkommenheit, der Mangel, welcher allem Endlichen anklebt, offenbar. Dem Humor iſt nur das Unendliche, das Göttliche als das Höchſte, als das Urbild alles Geſchaffenen heilig, alles Geſchaffene ſelbſt muß ſich der Reflexion in ſeiner nur endlichen Berechtigung zeigen. Nur das Ewige iſt das Vollkommene, alles Irdiſche iſt mit der Unvollkommenheit und dem Mangel behaftet. Alle irdiſche Wirklichkeit hat eine Doppelſeite, eine ernſte und eine heitre. In dieſer Weltanſchauung des Humors zeigen ſich demnach Natur und Welt, wie ſie ſind, ſowohl in der erhabenen als in der niedrigen Geſtalt. Die unbelebte Natur erſcheint in ihrer Bewußtloſigkeit, in ihrer Zufälligkeit und Flüchtigkeit, ſie zeigt ſich untermiſcht mit dem Unſchönen, dem Häßlichen. Eben ſo zeigt ſich das Leben der Menſchen. Es treten bei allen und jeden Lebensformen die erhabenen und die gemeinen, die edlen und die vulgären Elemente hervor, überall iſt das Bedürfniß, der Mangel, ſind die Gebrechen und Unvollkommenheiten wahrzunehmen, welche alle geſchaffene Exiſtenzen in ſich befaſſen. Alle und jede Lebens-

formen ſind, weil es nur irdiſche, endliche Formen ſind, nicht über die Unverbeſſerlichkeit erhaben, die nur das Unendliche hat. Selbſt die höchſten Gewalten, durch die das Leben der Menſchen gelenkt wird, die ſociale Moral der Geſellſchaft, die Oeconomie des Staats, die Organiſation der ſichtbaren Kirche, müſſen neben ihrem unendlichen innern Lebenskern ihre äußeren endlichen Unvollkommenheiten aufweiſen. Bei der erhabenſten menſchlichen Tugend drängt ſich doch der leiſe Selbſtbetrug egoiſtiſcher Triebfedern heimlich, unbewußt, unwillkürlich mit ein und die in dieſer Verkleidung überraſchte Tugend muß ſich in ihrer heitern Komik ſehen laſſen. Eben ſo hat der höchſte irdiſche Glanz an den Thronen der Fürſten und in den großen Familien der Adelsgeſchlechter ſo gut ſeine komiſche Seite, wie ſie das tiefſte Elend hat, das im niedern Volke und in den unterſten Schichten der Geſellſchaft am Bettelſtabe wandelt. Denn der Unterſchied zwiſchen hoch und niedrig iſt kein innerlicher und weſentlicher Unterſchied, er erſcheint nur als ein äußerlicher, gemachter. Selbſt bei der erhabenſten Lebensform, der religiöſen Gemeinſchaft, die in der ſichtbaren Kirche heraustritt, kommt eine komiſche Seite zur Erſcheinung, einmal in dem Verſtandeswiderſpruch der von der übertreibenden theologiſchen Dialektik ausgeklügelten Dogmen und ſodann in der Behaftung der kirchlichen Perſönlichkeiten mit kleinlichen, gemeinen, egoiſtiſchen Eigenſchaften. Alle Tugend, aller Glanz, alle Erhabenheit des Lebens hat dieſelbe Doppelſeite, die alles Endliche hat. Der

Humor entſchließt ſich daher, weil dem ſo iſt, weil die Welt ſich ihm durchgehends mit der Doppelnatur des Erhabenen und des Kleinen, des Hohen und des Gemeinen, des Traurigen und des Komiſchen darſtellt, und die Menſchen, von dieſer Doppelnatur leiden, mit ihrem Leiden deſto mehr Mitleiden zu haben, ſie deſto inniger zu lieben, der in der Welt vorſchlagenden Trauer durch energiſche Zuſammenfaſſung des Gemüths in einer ihr entgegengeſtellten kräftigen Heiterkeit zu Hülfe zu kommen und aller Vermehrung jenes nothwendigen, durch die Menſchennatur ſelbſt gegebenen Leids durch menſchliche Willkür ſich mit Macht entgegenzuſetzen. Alles daher, was das Urbild des rein Menſchlichen, das Urbild der freien, gebildeten Humanität in der Sitte, im Staat, in der Kirchenſatzung beleidigt, wird vom Humor negirt. So läßt, um nur ein paar Beiſpiele anzuführen, Shakespeare im Hamlet den Laertes zu den bigotten Prieſtern ſagen, die ſeiner Schweſter Ophelia, nachdem ſie ſich, aber im Wahnſinn, ertränkt hat, das Requiem verweigern:

„Senkt ſie nieder
Und ihrer ſchönen unbefleckten Hülle
Entſprießen Veilchen. Wiſſe, ſtarrer Prieſter,
Im Engelchor wird meine Schweſter ſchweben,
Wenn heulend du da unten liegſt.“

Und der König von Frankreich ſagt in „Ende gut alles gut“ zu dem Grafen v. Rouſſillon, der die Helena, weil ſie, obgleich mit allen Gaben der Natur geadelt, die Tochter eines armen bürgerlichen Arztes iſt, nicht zur Gemahlin haben will:

„Es iſt doch ſeltſam,
Daß unſer Blut, wenn man's zuſammengöſſe,
Durchaus nicht Unterſcheidung irgend leidet,
Nach Farbe, nach Gewicht und Lebenswärme,
Und ſtehn doch jetzt ſo mächtig unterſchieden.

Das iſt des Adels Schmach
Führt man ihn anmaßlich im Stammbaum nach
Und thut der Ahnen unwerth. Adel ehrt,
Wenn man durch Thaten iſt der Ehre werth,
Nicht durch die Ahnen.
Wo große Zuthat bläht und keine Tugend iſt,
Giebt es nur waſſerſücht'ge Ehre."

Der Humor verwirft nicht die Auctorität, weder in der Kirche, noch im Staat, noch in der Sitte, aber er verwirft die rein äußerliche, gemachte, ſtarre Auctorität, er will allüberall eine innerliche, humane, gebildete Auctorität. Er kämpft gegen alle Uebertreibungen an, er ſetzt ſich mit Macht gegen ſie. Alles, was äußerlich gelten will, ſoll ſich durch inneren Adel legitimiren. Es giebt für den Humor ein ſehr klares, feſtes Urbild der Sittlichkeit. Er iſt von der Unabweisbarkeit einer vernünftigen Organiſation des Staates lebhaft durchdrungen, ihm gilt die Religion als ein unſterbliches Bedürfniß des Menſchen; der Lebenskern der Moral, des Staats, der Religion, der ein innerer und nothwendiger iſt, iſt dem Humore heilig. Aber über jede Lebensform, die ohne dieſen Lebenskern in ſich zu tragen, ohne die Beglaubigung, das Siegel des Nothwendigen, Unendlichen, Göttlichen aufzuweiſen, die Miene einer nothwendigen, unendlichen, göttlichen Macht annimmt, erhebt ſich der Humor mit ſeiner

innerlichen Freiheit und vernichtet die Einseitigkeit und Ueberschätzung.

Der poetische Humor ist demnach die bei Shakespeare zuerst heraustretende neue Kunstform, in welcher das moderne romantische Ideal als das Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität in der Herrlichkeit seiner vollendeten Erscheinung sich darstellt. Dem modernen, der phantastischen, Blödigkeit des Mittelalters entwachsenen Geiste, der mit geöffneten hellen, klaren frischen Augen in die Welt blickt, ist ein gereiftes Verständniß der Welt in der Freiheit des Selbstbewußtseins und in der Macht der Bildung aufgegangen und mit diesem Verständniß durchdrungen hat Shakespeare, sich von den mittelalterlichen Traditionen losreißend, sich auf eigene Füße gestellt. Der moderne Geist hat sich in der tiefsten Innerlichkeit des Gemüths, in der er die Macht der Unendlichkeit zu tragen sich bewußt geworden ist, zusammengefaßt, und hat mit der Freiheit der Reflexion die Welt durchdrungen, sie sich verständlich gemacht. Er beherrscht nun die Welt, indem er sie nach dem ihm aufgegangenen Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität mit Liebe gestaltet. Er geht nicht in der Welt auf, wie das heidnische Alterthum in ihr aufging, er stößt sie aber auch nicht von sich weg, wie das ascetische Mittelalter sie von sich weg stieß. Er überschätzt und unterschätzt sie nicht, er nimmt sie, wie sie ist, er taxirt sie nach ihrem wahren Werthe. Er lebt sich mit der innerlichsten Sympathie in die Welt hinein, zieht sie an sich, läßt sich aber von ihr

nicht bewußtlos ziehen, er ſchwebt mit klarem Selbſtbewußtſein über ihr, er beherrſcht ſie mit der unendlichen Freiheit der Reflexion.

Das moderne Ideal der freien, gebildeten Humanität, in welchem der moderne unendliche Geiſt in die endliche Form hinaustritt, geht über das claſſiſche und über das romantiſche Ideal hinaus. Es ruht nicht in ſich ſelbſt befriedigt, wie dies beim claſſiſchen Ideal der Fall war, das ganz auf der heitern, befriedigten Harmonie ruht, es bleibt aber auch nicht bei der Sehnſucht der Trauer ſtehen, die die Seele des romantiſchen Ideals war, ſondern es ſucht, da nun einmal durch die ſeit dem Proteſtantismus aufgetauchte, vom Zweifel bewegte Reflexion des Selbſtbewußtſeins die Unruhe wieder erregt worden iſt, dieſe durch eine neugewonnene höhere Ruhe zu heilen und dadurch eine vollſtändige Verſöhnung zwiſchen Geiſt und Sinnen zu Stande zu bringen. Es iſt in der Reflexion des Selbſtbewußtſeins der Gegenſatz, die Differenz, der Widerſpruch, den die Welt zeigt, wahrgenommen worden. Der Humor ringt und kämpft nun, bis er dieſen Zwieſpalt ausgeſöhnt hat und dieſe Ausſöhnung kommt zu Stande, indem der Humor ſich bewußt wird, daß der Widerſpruch im Leben ein nothwendiger Widerſpruch und zwar ein Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen iſt, ein Widerſpruch des erhabenen, tragiſchen Ernſtes, den nur das Unendliche hat und der heitern Komik, mit der alles Endliche behaftet iſt.

Der Kampf, den der Humor kämpft, um den Widerſpruch des Lebens zu verſöhnen, iſt der Kampf des Spottes, des Zornes der Reflexion mit der Sehnſucht und Trauer der romantiſchen Empfindung und der Triumph des Sieges wird durch die Liebe erlangt. „Empfindſamkeit und Spott, ſagt Börne, ſind die beiden Pole des Humors, die Empfindſamkeit iſt der anziehende, der Spott der abſtoßende Pol. Aber nur in der Mitte iſt der Indifferenzpunkt der Liebe. Hier in der Liebe, wo jene beiden Pole verſöhnt zuſammentreffen, ſchmilzt die Empfindung den Froſt des Spottes oder der Spott kühlt ſäuſelnd die Sonnengluth der Empfindung ab. Der gute Geiſt der Liebe, der verſöhnt und bindet, iſt es, der die Brücke baut über alle Spalten und Spaltungen des Lebens.“ Dieſer gute Geiſt überwindet mit der Heiterkeit der Komik den Ernſt der Romantik, und deshalb hat J. Paul das Humoriſtiſche ſehr richtig das Romantiſch-Komiſche genannt. In der modernen Weltanſchauung des Humors durchbricht die überwältigende Macht der Liebe alle endlichen Schranken und ſchwebt in der Innerlichkeit des Gemüths ſich erhebend, gleichſam als des Geiſtes Adler, auf der letzten Höhe des Endlichen in die Unendlichkeit auf. Sie verliert hier die unter ihren Füßen liegende ſchmutzige, niedere Beſchränktheit des Endlichen aus den Augen. Aber in dem freien Aether der Unendlichkeit ſich badend, verliert ſich doch die Liebe nicht phantaſtiſch, ſondern ſie kehrt wieder in ſich ſelbſt zurück, kraft des Princips der modernen Weltanſchauung, kraft des Princips

der beſonnenen Innerlichkeit. Sie kommt aus der Aetherregion wieder auf die Erde herunter, ſie hat im Born der Unendlichkeit die Kraft für das Gemüth eingeſogen, die Beſchränktheit des Endlichen zu ertragen und ſie verklärt nun die Nebel und Sümpfe der irdiſchen Nothwendigkeit mit dem Roſenroth der ewigen Freiheit, die ſie aus dem Behagen des Selbſtbewußtſeins in der Selbſtbeſpiegelung geſchöpft hat. Der Humor, der poetiſche Humor, als die gereifte moderne Kunſtform, iſt ſonach die Spitze der Freiheit, wodurch die Perſönlichkeit ſich in der Reflexion die Welt verſtändlich macht und mit der Liebe des Gemüths ſie durchdringend, ſich mit ihr ausſöhnt und ſo zum Genuſſe ihrer ſelbſt und der Welt kommt und ſich in allen Lebenslagen mit einem heitern Weltbehagen auf der Höhe des Daſeins erhält.

Der moderne poetiſche Humor iſt nicht blos das naive, real-natürliche Behagen, mit dem das Alterthum die Welt den Sinnen heiter genießbar machte; er iſt auch nicht blos die ſentimentale, ideal-phantaſtiſche Auffaſſung der Welt, mit der die Romantik des Mittelalters, die Sinne abtödtend, den ernſten, rein geiſtigen Genuß des Lebens ſich zu verſchaffen verſuchte: der Humor iſt die Verbindung des naiven, natürlichen Realismus der Alten und der ſentimental-phantaſtiſchen Idealität der mittelalterlichen Romantik durch ein Drittes, die Freiheit der Reflexion, welcher durch die Macht der Weltbildung ein gereiftes, klares Weltverſtändniß aufgeſchloſſen iſt. Durch dieſes Welt-

verſtändniß iſt erſt jetzt dem Geiſte die innerlich freie und gebildete Humanität als der wahre Maßſtab, nach dem die Dinge in der Welt zu meſſen ſind, zum Bewußtſein gekommen. Ich ſage: die gebildete Humanität, denn das Ziel und Streben der modernen Bildung war, in der Welt zu Hauſe zu werden, ſie ſowohl den Sinnen als dem Geiſte genießbar zu machen.

Die humoriſtiſche Weltanſchauung iſt zugleich naiv-heiter und ſentimental-ernſt. Ohne die Trauer und ohne die Sehnſucht, die die Alten noch nicht kannten, die erſt die Romantik in die Menſchen gebracht hat, giebt es, wie ich ſchon oben andeutete, keinen Humor, der Humor überwindet aber die Trauer und die Sehnſucht durch die Freiheit der Reflexion. Die phantaſtiſche Liebe der Romantik des Mittelalters konnte die Trauer und Sehnſucht noch nicht überwinden; ſobald dieſe phantaſtiſche Liebe durch den Zweifel erſchüttert wurde, trat die Unruhe ein. Die mit der Beſonnenheit und Ruhe der Reflexion geſtählte Liebe des modernen Humors hat es vermocht, dem Menſchengemüth den Frieden zurückzugeben und ihm ein höheres Genügen und Behagen zu verſchaffen, als das Alterthum und das Mittelalter gekannt hatte. Im Gemüthe faßt ſich des Menſchen tiefſte Befriedigung zuſammen, denn das Gemüth iſt die Totalität des Menſchen: im Alterthum, wo die durchgeiſtete Form, die in der Plaſtik in ihrer Herrlichkeit hervortrat, das Höchſte war, fand der Geiſt eine nur einſeitige Befriedigung, wie im Mittelalter, wo der Seelenausdruck, der in der Malerei in ſeiner Herr-

lichkeit hervortrat, das Höchſte war, die Seele. Der moderne Geiſt ſchwang ſich auf den Gipfel des Weltbehagens in der humoriſtiſchen Poeſie Shakespeare's.

Die Elemente, die in der humoriſtiſchen Poeſie Shakespeare's ſpielen, ſind nicht blos einzelne, ſondern es ſind alle ſchaffenden Menſchenkräfte zugleich. Scherz und Ernſt, Laune und Spott, Witz und Tiefſinn, Einbildungskraft und Urtheil, Empfindung und Geſinnung, Phantaſie und Vernunft, Kopf und Herz, Geiſt und Seele, ſpielen alle harmoniſch zuſammen, und flammen aus dem Mittelpunkt des Menſchen heraus, aus dem Gemüthe.

Die Innerlichkeit des Gemüths iſt die Region, aus der der Humor ausſtrömt, und die Freiheit des Selbſtbewußtſeins iſt die Energie dieſer Innerlichkeit des Gemüths. Schriftſteller ohne dieſe Energie ſind nicht Humoriſten — die blos witzigen, launigen, komiſchen, ſatyriſchen Schriftſteller ſind noch lange keine Humoriſten. Shakespeare beſaß jene Energie der Freiheit des Selbſtbewußtſeins im höchſten Grade, und daher gelang es ihm auch ſo wunderbar, ſelbſt in ſeinen hochtragiſchen poetiſchen Schöpfungen, alle mit der treuſten Unmittelbarkeit bloßgelegte ſchreiende Widerſprüche des äußern Daſeins auszugleichen und die herben Diſſonanzen zwiſchen der individuellen Freiheit und der allgemeinen Nothwendigkeit, in eine heitre Harmonie zuſammenzufaſſen. Shakespeare beſaß den Schlüſſel zu dem wahren Geheimniß der Welt, in welcher ein ewiger Kampf zwiſchen der Freiheit und der Nothwendigkeit beſteht, er wußte, daß im tiefſten Grunde dieſer Kampf in der Welt

nur ein Kampf der Freiheit des Einzelnen mit der Freiheit des Weltganzen ist. Alles gleicht sich aus, alles compensirt sich in der Welt durch die Reflexion. Es war seiner genialen Intutition lange vor den philosophischen Systemen des Carteſius, Spinoza, Jacob Böhme zur klaren Offenbarung gekommen, daß nur der Gedanke die Weltmacht ist, die jedes Individuum auf den Standpunkt erhebt, wo es mit Freiheit und Selbstständigkeit sich bewußt wird, daß die Dinge der Welt sich ihm als gut oder böse darstellen. Es giebt kein absolut Gutes oder Böses in der Welt, es giebt nur ein relativ Gutes oder Böses. Shakespeare geht in der Handhabung der Freiheit der Reflexion so weit, daß er einmal den Hamlet die tief sinnigen Worte sagen läßt, die ganz so wie Worte Spinoza's klingen:

> „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu."

Das ist ganz dasselbe, was Spinoza sagt: „Nur in soweit ist etwas gut oder schlecht, in wiefern die Seele dadurch bewegt wird, nicht eine That ist schlecht an und für sich, sondern weil jemand dadurch sich als undankbar, unbarmherzig etc. erzeigt." Die Freiheit der Reflexion, das Behagen der Selbstbespiegelung in allen Lebenszuständen, ist die Seele des Humors. Im Humor lebt die freudige Gewißheit, daß das freie, sich mit der Reflexion die Widersprüche des Lebens ausgleichende und über dieselben sich erhebende und sie sich zurechtlegende Gemüth alle herbe Uebel der Welt, die nothwendige Uebel sind, alle schlimme Ge-

brechen, die der Menschheit als ihre Urschwächen angeboren sind, alle einengende, kleinliche und schmutzige Behaftung mit dem Niedrigen und Gemeinen, die das Leben unvermeidlich im Gefolge hat, zu ertragen, ja zu überwinden fähig ist. Die humoristische Weltanschauung wurzelt in der Ueberzeugung, daß alles eitel in der Welt ist und daß auch Alles so erfaßt werden muß. Der Kernpunkt ihres Wesens ist diese Weisheit des weisesten Königs, eine Weisheit, die, indem sie die Illusion von einem unwandelbaren Glücke auf Erden aufgiebt, doch nicht die Sinne und das Herz, doch nicht die Schönheit und die Liebe aufgiebt, sondern in und mit ihnen den Menschen fröhlich und guter Dinge sein, und die Traurigkeit ferne halten läßt. Darum kehrt der Humor auch mehr die Seite seines Doppelgesichts mit dem milden Lächeln, als die mit dem erhabenen Ernste, nach dem Menschen hin.

Der poetische Humor, der Ausfluß des modernen-poetischen Gemüths, die Grundstimmung der genialen-Gemüthlichkeit, ist, wenn man das Wort mit **Einem** andern Worte übersetzen will, das geniale, poetische Weltbehagen, die frische, freudige, fröhliche Hingabe des modernen, genialen, poetischen Gemüths an die Welt in der Innerlichkeit der Reflexion. Im Humor verbindet sich die Phantasie der Romantik mit der Besonnenheit des philosophischen Geistes; die Phantasmen wirft er weg und behält nur den Gemüthskern und die Poesie. Er schränkt die schwärmerische Phantasie darauf ein, das rein Menschliche von dem Menschen, aber nicht das Uebernatürliche zu for-

dern. Die humoriſtiſche Weltanſchauung hat das rechte Verſtändniß des chriſtlichen Spiritualismus gefunden. Sie iſt darüber mit ſich zu einem feſten Abſchluß gekommen, daß die Welt zu gebrauchen, aber nicht zu mißbrauchen ſei. Sie iſt ſo der directe Gegenſatz der mittelalterlichen phantaſtiſchen Weltverachtung und Weltabtödtung, wie ſie in dem trübſeligen und doch ſo heuchleriſch gewordenen Pfaffen- und Mönchthum am Ende des Mittelalters zu aller Welt Abſcheu ſich zeigte. Der Humor iſt der helle und heitre Geiſt, mit welchem Luther den unheimlich gewordenen Spuk dieſes Pfaffen- und Mönchthums ausgetrieben und, zu dem geſunden Realismus der Alten zurückkehrend, die drei freundlichen Mächte des Lebens: Wein, Weib und Geſang demſelben wieder zurückgebracht hat. Der Humor iſt die Durchdringung und Ausgleichung des chriſtlichen Spiritualismus mit jenem geſunden Realismus der Alten.

Luther war der erſte praktiſche Lebensphiloſoph, der erſte bürgerliche Weiſe der modernen Welt, gerade ſo wie Sokrates der erſte praktiſche Lebensphiloſoph, der erſte bürgerliche Weiſe der antiken Welt war.

Ich möchte, indem ich Luthern und den Proteſtantismus als den Ausgangspunkt der humoriſtiſchen Weltanſchauung hinſtelle, nicht mißverſtanden werden. Ich ſagte oben, daß der Humor theils natürlicher Inſtinct des Geiſtes, theils klares, gereiftes Bewußtſein des Geiſtes iſt. Ich muß dies beſonders betonen. Bei Luther's Humor ſchlägt der geniale, geiſtige Inſtinct weit mehr noch vor der philoſophiſchen Reflexion vor, aber dieſe Reflexion iſt doch ſchon da.

Mit so klarem Weltbewußtsein, wie später Shakespeare, ging Luther freilich noch nicht zu Werke. Auch ist die Form, die bei Shakespeare in voller, poetischer Durchbildung erscheint, bei Luther noch roh und unbehülflich, es war ihm in seiner religiösen Mission nur um derbe, eindringliche Wahrheit zu thun, um poetische Schönheit der Sprache natürlich gar nicht. Es kann auch meine Meinung nicht sein, behaupten zu wollen, daß Elemente und Anklänge des Humors früher sowohl im Alterthum, als im Mittelalter sich nicht hätten sehen lassen. Sie ließen sich allerdings sehn. Anklänge des Humors finden wir schon bei den alten Geschichtsschreibern und Rednern, bei Aristophanes, welchem der Gegenstand seiner Komik, der athenienſische erkrankte Staat, auch im Untergange noch poetisch, Stoff zu Satyren gab, die an einen großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich schon annähern. Nur tritt in dem eigentlichen Humor das Subject mehr hervor und die Alten, die vorherrschend nach Objectivität hinstrebten, besitzen diese Subjectivität nicht. Den Kern der humoristischen Weltanschauung hat im Alterthum nur der weise König Salomo unter den Juden ausgesprochen, diese Weltanschauung ging aber bald darauf in ihrem Unglück verloren, der tragische Ernst der Propheten trieb sie aus. In den satyrischen Productionen des Mittelalters, in den oben erwähnten Volksbüchern Tyll Eulenspiegel und Reineke Fuchs, in dem Narrenschiffe Sebastian Brands u. s. w. tritt die Subjectivität des Humors auch noch nicht so in den

Vordergrund vor. Ein gleichsam verstohlenes Protestiren versuchten mehrere italienische Maler im früheren Mittelalter, z. B. Giotto, der wie Rumohr in den italienischen Forschungen darauf aufmerksam gemacht hat, neben dem Pathetischen in den heiligen Vorgängen, die er malte, auch das Burleske hinstellte, welches er im Wesen des Mönchthums bemerkte; Boccaccio's heitrer Spott gegen die entartete Geistlichkeit kommt der des Lucian gleich, seine Darstellung ist aber objectiv das Komische, das Burleske ist in der sinnlichen Unmittelbarkeit des Gegenstands fixirt, die subjective Freiheit der Reflexion ist noch nicht da. Alle die vereinzelten Elemente und Anklänge des Humors, die im Mittelalter aufgetaucht waren, condensirten sich allererst im Protestantismus, in Luther schoß der Crystall zusammen. Wie man auch über Luther urtheilen möge, das wird man ihm lassen müssen, daß keiner vor und nach ihm das treuherzige, deutsche Gemüth nach seinem tiefsten, innersten Wesen so aus- und angesprochen hat, als er. Der Humor aber ist der Ausfluß dieses Gemüths, er ist die Gemüthlichkeit, jenes Zusammenfassen des Gemüths, jenes muthige, beherzte Hinuntersteigen in die Tiefen des Gemüths, um sich die Freiheit der Reflexion daraus hervorzuholen. Luther beschränkte sich mit dieser Freiheit der Reflexion auf das religiöse Gebiet, ein so klares universales Weltbewußtsein, wie Shakespeare hatte er, wie gesagt, noch nicht und konnte es nicht haben, die wiederauflebenden Wissenschaften

mußten erſt die Nacht des Mittelalters vollends aus-hellen und lichten.

Bei den Alten fehlte die Unendlichkeit der Reflexion, im Mittelalter die Freiheit der Reflexion. Erſt das Chriſtenthum ſchloß die Unendlichkeit des Geiſtes auf, erſt die Reformation brachte die Freiheit der Reflexion. Das Alterthum hatte noch einen beſchränkten Horizont, die Romantik erſt weitete ihn aus; das Mittelalter war noch zu feſt an die Auctorität gebunden, ſelbſt die begabteſten Menſchen konnten ſich nicht zu der innerlichen Freiheit der Reflexion erheben, oder wenn ſie ſich dazu erhoben, wurden ſie von der Auctorität verdammt und verbrannt. Erſt Luther's Oppoſition gegen die Auctorität, welche glückte und durchſchlug, eroberte dem Geiſte die Freiheit der Reflexion und wies zugleich der Unendlichkeit des Geiſtes, die das Chriſtenthum aufgeſchloſſen hatte, aber im Mittelalter nur phantaſtiſch gebraucht worden war, ihr feſtes Object an, die beſonnene Durchdringung der endlichen Welt in dem rechten Verſtändniß, in dem rechten Gebrauche derſelben. Erſt in Luther glänzt der helle, klare Demant jener Gemüthlichkeit, die Unendliches und Endliches, die Himmel und Erde in das rechte Verhältniß zu einander ſtellte. Während die mittelalterliche, ſpiritualiſtiſche Weltanſchauung die Erde in den Himmel verlegte, zieht die moderne, gemüthliche Weltanſchauung den Himmel auf die Erde herunter. Der Ausdruck dieſer Gemüthlichkeit iſt der Humor. Er iſt es, der Himmel und Erde ſo verknüpft und verbindet, daß es dem Menſchen, indem

er ſich mit dem lieberfüllten Gemüthe der Welt hingiebt, ſie gebraucht, aber nicht mißbraucht, wohl wird auf der Erde.

Bei Luther wirkte, wie ich nochmals wiederhole, der Humor mehr noch als Inſtinct, als Reflexion; ein bei weitem klareres, gereifteres Weltverſtändniß, eine bei weitem allgemeinere Menſchenkenntniß, einen bei weitem tieferen Einblick in den ſich aus der innern Nothwendigkeit der Charaktere entwickelnden Proceß der Weltgeſchichte treffen wir bei Shakespeare. In Shakespeare's Gemüth hat ſich die moderne Welt- und Lebensweisheit, die die Reformation gebracht hatte und die ſeitdem noch mit dem beſten Marke der neuaufgelebten Wiſſenſchaften genährt worden war, zu einer compacten Macht zuſammengefaßt, zur poetiſchen Lebensmacht der modernen Bildung. Man hat immer geklagt, daß der Proteſtantismus keine eigenthümliche Kunſt hervorgebracht habe. Es iſt wahr, der antiken Hauptkunſt der Plaſtik und der mittelalterlichen Hauptkunſt, der Malerei, iſt der Proteſtantismus nicht förderlich geweſen. Aber die Hauptkunſt, die er geſchaffen hat, iſt die moderne Poeſie, das große Drama Shakespeare's. Dieſes große Drama iſt unwiderſprechlich Product des Proteſtantismus: ohne die Freiheit der Reflexion, die der Proteſtantismus gebracht hatte, wäre die poetiſche Schöpfung Shakespeare's geradehin unmöglich geweſen. Die neue Zugabe, die die Reformation, der Proteſtantismus, zu der mittelalterlichen Romantik gebracht hatte, die Klarheit, die Freiheit, die Beſonnenheit der Reflexion,

das tüchtige Weltverständniß, die gereifte, praktiſche Lebensweisheit iſt die Glorie der Poeſie Shakespeare's. Wie Luther der neue Sokrates, ſo iſt Shakespeare der neue Homer. Wie im Homer, dem älteſten antiken Dichter, der Kern des Wiſſens der Alten enthalten iſt, ſo iſt in Shakespeare, dem älteſten modernen Dichter das beſte Theil der Weisheit der modernen Lebensbildung enthalten. Die Klarheit ſeiner Reflexion wirft helle Strahlen in die dunkeln Kammern der menſchlichen Herzen, ſeine tiefe, pſychologiſche Menſchenkenntniß läßt ſie in ihrer wahren Geſtalt ſehen. Er beleuchtet die dunkeln Wege, die das Menſchengemüth wandelt und er wird mit dieſer Beleuchtung ein Retter und Befreier von dem mannichfachen Unglück, dem die Menſchen verfallen. Außerordentlich tief und wahrgedacht iſt, was Börne einmal ſagt: „Unglück iſt Dunkelheit, wem man die Geſtalt ſeiner Schmerzen zeigt, dem zeigt man deren Grenzen.“

Mit ſeinem großen Schatz von Welt- und Lebensweisheit, der unſchätzbaren Errungenſchaft des Proteſtantismus, ausgerüſtet, ging Shakespeare auf die poetiſche Geſtaltung der Welt, der geſammten ſich ihn darbietenden Wirklichkeit los. Er lies in den ernſten und heitern Glockentönen ſeiner dramatiſchen Schöpfungen zuerſt den vollen Einklang von Poeſie, Philoſophie und Religion ertönen. In der heitern Faſſung der Dichtung gelangte jetzt zugleich auch die ernſte pſychologiſche Wahrheit des Lebens, wie es wirklich iſt, zur Erſcheinung und das Drama erfüllte

ſeine höchſte Aufgabe: nicht blos ein fröhliches, erheiterndes Spiel wie es noch bei Calderon iſt, ſondern auch eine Schule der Erkenntniß der Menſchennatur, der Aufklärung über die wichtigſten Wahrheiten des Lebens zu ſein. Shakespeare's Humor, welcher alle Gegenſätze des Lebens, die erhabenen und die niedrigen, die tragiſchen und komiſchen Elemente des Daſeins, mit vollkommner Freiheit behandelt, legte ſie keck, ſo wie ſie in der Wirklichkeit vorkommen, auch neben einander dar und dadurch ſchloß er ein Verſtändniß des Lebens auf, wie es keinem früheren und ſpäteren Dichter ſo erſchöpfend aufzuſchließen geglückt iſt: denn, wie Homer für die alte Welt, iſt Shakespeare für die neue Welt ganz unzweifelhaft der vielſeitigſte, mannichfaltigſte und reichſte Dichter, ein Dichter, vor dem ſich ſelbſt der doch ſonſt ſich nicht arm fühlende Goethe in den Staub beugen mußte, denn er ſagt von ihm: „Es giebt kein Motiv des Menſchenlebens, das Shakespeare nicht dargeſtellt hätte! Und mit welcher Leichtigkeit und Freiheit! Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es iſt alles unzulänglich. Er iſt kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, ſie war ſeinem großen Geiſte viel zu enge, ja ſelbſt die ganze ſichtbare Welt war ihm zu enge. Er giebt uns in ſilbernen Schalen goldene Aepfel. Es iſt ein höheres Weſen, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe.“ Shakespeare vollbringt die poetiſche, humoriſtiſche Geſtaltung des realen Lebensſtoffes mit urkräftigem Behagen, mit der heiterſten, friſcheſten Luſt, mit der gleichſam göttlichen

Naivetät, die die Weltſchöpfung ſelbſt hat, er vollbringt ſie mit einer eben ſo übermenſchlichen Sicherheit, dreiſt, rückſichtslos, unwiderſtehlich, gewaltig und machtvoll. Shakespeare ſcheint oftmals eine Unempfindlichkeit und Härte gegen die individuellen Leiden, welche die Freiheit des Menſchen in ihrem Gefolge hat, zu zeigen, aber die univerſale, heitre Gemüthlichkeit, mit welcher er über allen ſeinen poetiſchen Schöpfungen ſchwebt, verſöhnt wieder mit jener ſcheinbarer Härte, man ſieht doch ſehr bald, daß ſie nicht im Gemüthe des Dichters, ſondern daß ſie in der Wirklichkeit der Welt ruht, die er darzuſtellen hat, wo die Freiheit des Einzelnen durch die allgemeine Freiheit nothwendig hart begrenzt wird. Es iſt wahr, Shakespeare zeigt, wie Beethoven, deſſen Liebling, wie wir wiſſen, Shakespeare war, und welcher der Shakespeare der Muſik iſt, einen ungeheuren titanenhaften Trotz und Ungeſtüm, wenn er die Handlung zur äußerſten Entſcheidung unerbittlich zutreibt, da, wo das Herbſte den Menſchen ereilt, aber nur deshalb ereilt, weil er mit ſeinem individuellen Willen gegen die allgemeinen Schranken der ſittlichen Weltordnung, die das Weltganze innerlich zuſammenhalten, ſich ſetzte. Aber bei allem dieſem titanenhaften Trotz und Ungeſtüm läßt er doch immer wieder die liebenswürdige, kindliche Unſchuld ſeiner ſanften Seele durchſchimmern und ſchmückt die lichten Momente der ihrem ſelbſterwählten Verderben entgegengehenden Exiſtenzen noch mit den ſchönſten Blumen ſeiner heitern Poeſie aus. Mitten unter den Blitzen einer gerechten Vergeltung, die die

Schuldigen ereilt, die flammend herniederzucken, ſehen wir ihn noch die Lebenswege ſeiner dem Falle geweihten Helden mit Roſen beſtreuen; mitten unter dem grollenden Donner des drohend finſter über ſie hereinbrechenden inneren und äußeren Gerichts ſehen wir den Dichter noch heiter lächeln: denn er ſteht im hohen Bewußtſein der ſtrengen Weltgerechtigkeit, welche vollzogen werden muß. Shakespeare's Gemüth iſt ein unerſchöpflicher Born der mit der erhabenſten Beſonnenheit verbundenen Liebe, mit der er alles umſchlingt und an ſein Herz drückt. Sein Gemüth faßte alle jene ſanften Züge von menſchlich fühlender Theilnahme und edler Humanität in ſich zuſammen, welche die ſchönſten Grundtugenden der gebildeten proteſtantiſch-germaniſchen Welt ſind. Es iſt dieſes Gemüth gleichſam die innere Centralſonne, die mit ihrem ſanften Licht und ihrer heitern Wärme ſich über die geſammte Außenwelt ergießt und Erde und Leben verklärt. Die Sprache dieſes Gemüths iſt der Humor: er iſt die freie und fröhliche Ausdrucksweiſe der modernen Weltanſchauung, des idealiſchen aber nicht phantaſtiſchen, das liebeerfüllten aber weltvertrauten Menſchen.

Wie die Liebe, ſtellt ſich der Humor in Einklang mit der Welt, er läßt ſich nie gegen ſie erbittern. Er unterſcheidet ſich dadurch von der Ironie, welche als neuſte Kunſtform in der Poeſie der neuſten Zeit aufgetaucht iſt. Die Ironie iſt wieder ein Zurückbiegen aus der univerſalen Weltanſchauung des Gemüths, welche der Humor gewonnen hat, in die particulare

des ſubjectiven Geiſtes. Wie die Burleske und Satyre die objective Vorſtufe des Humors war, iſt die Ironie die ſubjective Ueberſtufe deſſelben. Nur im Humor durchdringen ſich objective Wirklichkeit und ſubjective Reflexion völlig, bei der Burleske ſchlägt die handgreifliche Unmittelbarkeit des Objects, bei der Ironie die egoiſtiſche Reflexion der Perſönlichkeit vor. Nur der Humor hat jene höchſte Erhabenheit des Ernſts, der in dem Gegenüberſtellen und dem Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen liegt; Ironie, wie Burleske und Satyre haben dieſen erhabenen Ernſt nicht, denn beide ſtellen immer nur endliche Widerſprüche hin, die Burleske und Satyre objectiv die Widerſprüche, mit denen die irdiſchen Zuſtände als ſolche behaftet erſcheinen, die Ironie ſubjectiv die Widerſprüche, in welche die endlichen Perſonen als ſolche und uneingedenk des Zuſammenhangs mit dem Weltganzen hineingerathen. Der Quellpunkt der Ironie iſt mehr oder weniger die Gebundenheit des particularen Egoismus des Geiſtes, im Gegenſatze der Freiheit der univerſalen Liebe des Gemüths. Die humoriſtiſche Weltanſchauung iſt, weil ihr in der Unbefangenheit und Freiheit des Gemüths ein Verſtändniß des wahren Zuſammenhangs der Wirklichkeit der Welt aufgegangen iſt, immer auch mit einer gerechten und billigen Weltſchätzung verbunden; die ironiſche dagegen in ihrer Gebundenheit läßt ſich nicht ſelten Ungerechtigkeit in der Beurtheilung der Weltverhältniſſe zu Schulden kommen, weil ihr jenes Verſtändniß des Weltzuſammenhangs nicht gegenwärtig iſt, weil ſie die Welt nur von ihrem

egoiſtiſchen Standpunkte aus betrachtend, das Harmoniſche des Weltzuſammenhangs ſelbſtwähleriſch vornehm negirt. Der Humor faßt die Welt auf, wie ſie iſt, die Ironie bezieht Alles auf ſich. Der Humor iſt bei der ſchlechten Unmittelbarkeit und Wirklichkeit der Welt fröhlich und guter Dinge; die Ironie läßt nur das gelten, was dem wähleriſchen Ich genehm iſt. Das Princip des Humors iſt ein ſchöpferiſches, das der Ironie ein auflöſendes Princip. Der Humor iſt allſeitig, die Ironie einſeitig. Der Humor waltet ganz ungebunden und frei, die Ironie dünkt ſich zwar frei, macht ſich aber abhängig von der Welt, denn das Ich wird im Grunde von ihr beleidigt. Bei der Ironie zieht ſich das in ſeiner Selbſtgefälligkeit und Eitelkeit von der Welt beleidigte Ich von der ſchlechten Wirklichkeit zurück, will ſich rächen und wird deshalb ungerecht und bitter. Der Humor verlacht die Thorheit der Welt und er beſſert dadurch, die Ironie ſpottet und beſtärkt damit nur die Thorheit und Böswilligkeit. Eben darum läßt Shakespeare Portia im Kaufmann von Venedig den in ſeinem Sinne ſehr tiefen Ausſpruch thun:

„Fürwahr, eine Sünde iſt's, ein Spötter zu ſein!“

Der Humor in ſeiner edeln, ſchönen Treuherzigkeit und harmloſen, kindlichen Unbefangenheit iſt allezeit ſchonend und mild gegen alle Menſchen, obgleich er ſchonungslos und hart gegen ſich ſelbſt iſt. Der Humor iſt Uebermacht das in der univerſalen Liebe mit der Welt ſympathiſirenden Gemüths, die Ironie iſt, indem ſie einſeitige Ueberſchätzung des particularen,

mit der Eigenliebe von der Welt ſich abkehrenden Geiſtes iſt, nothwendig Ohnmacht des Gemüths. Die Ironie iſt ſpöttiſch und ärgerlich und bitter. Sie iſt blaſirt, ſie iſt krank, ſie kränkelt am Weltſchmerz. Der Humor iſt geſundeſtes Weltbehagen, freie, kräftige Auffaſſung der Welt und friſches, fröhliches Sichgenügenlaſſen an derſelben in ihrer Unmittelbarkeit. Selbſt wo das Hochtragiſche des Lebens vorſchlägt, iſt die Weltanſchauung Shakespeare's doch niemals gegen die Welt ungerecht und einſeitig bitter. Shakespeare iſt in ſeinen ſpäteren Stücken, wie im Lear, im Macbeth, im Othello, im Timon von Athen wohl herbe, hart, eiſern, faſt bis zur Starrheit, aber er iſt nie egoiſtiſch, nie ungerecht, nie zeigt er ſich von der ätzenden, auflöſenden Bitterkeit eines ohnmächtigen Weltſchmerzes zerfreſſen. Selbſt Timon in ſeinem hochtragiſchen Menſchenhaſſe iſt ein kräftiger und unegoiſtiſcher Menſchenhaſſer, er kehrt ſeinen Menſchenhaß nicht blos gegen die Menſchen, ſondern gegen ſich ſelbſt, er ſagt:

„Timon haßt ſeines Gleichen und ſich ſelbſt“

und bis zu ſeinem hochtragiſchen Ausgang verachtet und verwirft er den Weltſchmerz, wie Shakespeare den Alcibiades in den letzten Worten des Stücks auch ausdrücklich ihm das Zeugniß geben läßt.

Alle Stücke Shakespeare's, ſelbſt die hochtragiſchen ſind noch von einem ſanften Abglanz und Schimmer ſeiner in der reinſten Humanität durchgeklärten, echt poetiſchen Weltanſchauung überleuchtet. Sie erfüllen

die Seele mit angenehmen Schauern, nie rufen ſie widerliche und unangenehme Empfindungen hervor.

Der Humor Shakespeare's iſt, obgleich er zuweilen, doch ſelten im Gebiet des Sentimentalen bis zum Wehmüthigen herabſteigt, durch und durch kräftig und männlich. „Shakespeare, ſagt Schlegel, der immer ſeiner Sache gewiß war, ſtark genug zu rühren, wenn er wollte, hat durch freiere Spiele mitunter die Eindrücke abſichtlich gemäßigt, wo ſie ſonſt zu ſchmerzlich geworden wären und zugleich eine muſikaliſche Linderung der Theilnahme angebracht. Er hatte noch nicht ſo rohe Begriffe von ſeiner Kunſt, wie manche Neuere zu haben ſcheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle ſchlagen müſſe. Ein alter Rhetor warnte vor allzulangem Verweilen bei Erregung des Mitleids. Er bemerkte ſehr richtig: nichts trockne ſo geſchwind als Thränen. Shakespeare handelt, dieſem ſinnreichen Ausſpruch gemäß, ohne ihn zu kennen.“ Hat Shakespeare ſich einmal in den Ocean der unendlichen Wehmuth verſenkt, ſo rafft er ſich doch bald wieder auf, taucht empor ans Sonnenlicht, kräftigt ſich wieder im Wogengang der Energie ſeiner echt männlich und echt menſchlich fühlend Seele und es gelingt ihm jederzeit durch das Zuſammenfaſſen aller ſeiner beſten Lebenskräfte endlich den Sieg über die Trauer zu erringen. Dieſe Kraftfülle und Männlichkeit iſt der charakteriſtiſche Vorzug des Humors. Der Humor hält die Menſchenkraft in immer ſtraffer Haltung, er läßt ſie nie erlahmen und erſchlaffen. Der Humor

macht ſich im höchſten Pathos des Ernſtes noch Luft durch den Scherz und er entzieht ſich der Qual des Leidens durch einen freudigen Machtruck der freien Seele. Der alte ehrenwerthe John von Gaunt ſagt zu ſeinem Sohne, den der König auf ſechs Jahre aus England verbannt hat in Richard II.:

„'s hat knirſchend Weh zu beißen wen'ger Macht
Bei dem Mann, der's leicht faßt und ſeiner lacht.“

Energiſche Seelen macht der Aerger witzig und die Verzweiflung bricht in Gelächter aus. Wie Edgar im Lear ſagt:

„Das Schlimmſte ſchlägt zum Lachen um!“

Der Humor iſt die Heiterkeit, die mit Thränen im Auge mitten im Weh und in der Trauer lacht, die mit zitternder Stimme, wenn das Herz vor Jammer brechen will, noch ſcherzt, es iſt die tragiſche Ausgelaſſenheit die, gleichſam als wollte ſie den Schmerz übertäuben, zum Witze flüchtend, ſarkaſtiſch die barockſten Behauptungen ausſtrömt, mit ihrem eignen Zorn zürnt und ihre eigne Empfindung verſpottet. Wie in der Thier- und Pflanzenwelt jedes Gift ſein Gegengift, wie jede Krankheit ihr ſpecifiſches Heilmittel hat, ſo hat bei Shakespeare jeder Schauder ſeine Milderung und der Pathos der Helden von Agincourt und Schrewsbury wird durch den Falſtaff-Kreis der Cumpane Poins und Peto, der Bardolph und Piſtol, der Wirthin Frau Hurtig und der Jungfer Dortchen Lakenreißer mit humoriſtiſchem Ergötzen temperirt.

Im Humor ſpringt die Reflexion vom Ernſt zum

Scherz, wie von einem Gipfel zum andern. Wenn das Herz leidet, so hilft, wie bei Portia im Kaufmann von Venedig der Kopf aus, weiß der Verstand sich nicht zu helfen, so findet doch, wie bei Hamlet, die unerschöpfliche Liebe des Herzens noch eine Rettung, wenigstens eine Tröstung.

Der Humor ist im Gebiete des Geistes, was in dem der Natur die Elektricität ist. Wie die Wolken sich ihrer Elektricität durch Blitz und Donner entladen, so entladen sich das bedrängte Menschengemüth durch das Gewitter des Humors und stellt dadurch das verlorne Gleichgewicht wieder her. In den hochtragischen Stücken Shakespeare's, namentlich in Lear und Hamlet, sehen wir den Humor alle die Phasen durchlaufen, welche im Reiche der Natur die furchtbar schöne Erscheinung eines Gewitters begleiten. Wie sich der Himmel verdunkelt, die Wetterwolken sich zusammenziehen, der Sturm zu brausen anfängt, Regengüsse niederrauschen und die elektrischen Wolken sich in Blitz und Donner entladen, bis sich nach und nach das Wetter abklärt, der Himmel wieder freundliches Blau durchblicken läßt, der Regen sanfter niedersäuselt, die Sonne flammend wieder hervortritt und ihre schönsten Strahlen auf die von den Regenschauern erquickten Fluren fallen läßt; so zürnt und stürmt und braust und flammt auch der Humor, bis er sich endlich abkühlt und die erquickende Luft und das herzstärkende Aroma zurückläßt, das dem wieder zur Versöhnung, zum Gleichgewicht zurückgebrachten Gemüthe so wohl thut. Denn im Humor stellt sich immer das

gestörte Gleichgewicht des Gemüths her. Der Humor erreicht so das höchste Ziel der Poesie: die immer freie Erhebung der freien Seele über alles Wirr- und Irrsal des menschlichen Lebens.

Das Eintreten des poetischen Humors Shakespeare's, dieser geistigen Elektricität, in die Kunst ist kein geringeres Ereigniß, als die Entdeckung der animalischen Elektricität im Reiche der Natur. Nie vorher hatte ein Dichter es verstanden, himmelweit von einander getrennte Dinge durch elektrische Bindung so an einander zu fesseln. Shakespeare's Humor ist die höchste Potenz des Geistes, wodurch er die Geister elektrisirt. Die Alten hatten vorzugsweise das schöne plastische Darstellungsvermögen, die Romantik des Mittelalters die großartige Architektonik des Geistes, wodurch er in die Perspective der Unendlichkeit geführt wurde, Shakespeare verbindet mit jenem plastischen Darstellungs- und diesem architektonischen Compositionsvermögen die wunderbare Machtvollkommenheit des geistigen Elektrisirens, indem sein Humor die himmelweit von einander entfernt liegenden Momente und Elemente der grandioseſten, erhabensten Tragik an die der heitersten, fröhlichsten Komik unmittelbar nahe rückt und im freisten Spiele beide Momente und Elemente in einander spielen läßt. Mit Bedacht läßt Shakespeare in den hochtragischen Stücken, in König Lear, in Hamlet, in Macbeth, die herzzerschneidendsten Auftritte durch Narrenscherze unterbrechen. Unmittelbar nach dem blutigen Mord Duncan's, den Macbeth in der unheimlichen, grausigen Stille der

Nacht erdolcht hat, folgt die durch das laute Pochen Macduff's hervorgerufene burleske Thorwartsſcene. Sie folgt, um das im höchſten Entſetzen zuſammengepreßte Gemüth wieder in das gewöhnliche Treiben der Werkeltagswelt zu verſetzen und es wieder Athem ſchöpfen zu laſſen. König Lear trifft im erhabenſten Pathos ſeines jammervollen Wahnſinns in der Heide, durch welche der Sturm raſt, auf Edgar, der den armen Tom ſpielt und in der Wuth des Herzens, wenn der böſe Feind raſt „Kuhmiſt ißt für Salat". Lear wird durch dieſen „Philoſophen", wie er ihn nennt, ſichtbarlich getröſtet. Hamlet ruft auf dem Gipfel ſeines Jammers über ſeine Thatloſigkeit, ſeinen Mangel an Muth, der ihn nicht zum Entſchluſſe kommen läßt, den Mord ſeines Vaters, wie ihn der Geiſt doch befohlen hat, zu rächen:

„Welch ein Eſel bin ich! Heraus mein Witz!"

Der Humor iſt die treue Wiederſpiegelung der Unmittelbarkeit der Natur in allen ihren gewaltigen Contraſten, die er mit ſeinen flammenden Geiſtesblitzen beleuchtet und über die er, ſich im Wetter abkühlend, ſich erhebt. Scheinbar iſt darin eine gewiſſe Kälte.

Wir treffen in Schillers Aufſatz über naive und ſentimentale Dichtung ein merkwürdiges Selbſtgeſtändniß an: „Als ich in einem ſehr frühen Alter, ſagt er, Shakespeare zuerſt kennen lernte, empörte mich ſeine Kälte, ſeine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchſten Pathos zu ſcherzen, die herzzerſchneidenden Auftritte im Hamlet, im König Lear, im Macbeth ꝛc. durch einen Narren zu ſtören, die

ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden hätte. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflectiren, kurz das Object in dem Subject anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte Shakespeare schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflectirtes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnte ich ertragen. Uebrigens schäme ich mich dieses Kinderurtheils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte".

Den Humor macht nichts irre, weder des Lebens höchste Freude, noch sein tiefstes Leid, immer kräftig und frei erhebt er sich, in der besonnenen Innerlichkeit des liebeerfüllten Gemüths sich zusammenfassend, über beide. Namentlich aber ist die Erhebung über hereingebrochenes Leid und Unglück — und das ist der schließlich besonders hervorzuhebende Hauptpunkt — eine tief religiöse Erhebung. Es ist nicht die antike Resignation der Stoa unter ein blindes Fatum, es ist auch nicht die passive Devotion des Mittelalters, die sich, wie im spanischen Drama, vor der äußerlichen Auctorität des dunkeln Glaubenswunders und der starren Kirchensatzung beugt, es ist vielmehr die Energie der

Freiheit der Reflexion, die sich im Sinne des Protestantismus auf das Sichselbsthelfen wirft, wenn der Himmel helfen soll. So sagt der alte John von Gaunt in König Richard II.:

„Leid sitzt um so schwerer,
Wenn es bemerkt, daß man nur schwach es trägt."

Und die tiefunglücklich liebende, aber doch nicht verzweifelnde Helena in „Ende gut, Alles gut" sagt:

"Oft liegt die Hülf' in unsrer eignen Hand
Die wir vom Himmel flehen. Zuerkannt
Ist Freiheit uns vom Schicksal. Rückwärts gehn
Läßt Plän' es nur, wenn wir selbst schläfrig stehn.
Unmöglich scheint, was ungewöhnlich, denen,
Die mit der Mühe kargen und die wähnen,
Sein könne nicht, was war."

Shakespeare läßt sehr klar, klug und erfahren den römischen Feldherrn Cajus Lucius im „Cymbeline" sagen:

„Oft ist ein Fall das Mittel,
Desto glücklicher wieder aufzustehn."

Shakespeare's religiöse Erhebung ist also eine wirkliche, eine active Erhebung, eine Erhebung, die aufs Energischste die Selbstthätigkeit anspornt und durchs Handeln Hülfe zu schaffen sucht. Wo aber das Leid nicht zu bessern, wo das Unglück nicht durch Energie des Handelns zu einem neuen Glücke umzuwandeln ist, da auf der höchsten Stufe ist, dem Leid und Unglück des Lebens gegenüber, Shakespeares religiöse Erhebung die Energie der Liebe, die deshalb alles

trägt, alles glaubt, alles hofft und alles duldet, weil sie von der religiösen Ueberzeugung tief durchdrungen ist, daß eine gerechte Weltordnung alle Geschicke der Menschen regiert und daß die Menschen, obgleich frei in ihrem individuellen Willen, doch sehr abhängig von dem allgemeinen Willen sind, mit welchem ein nicht nur allmächtiger, sondern auch allweiser und allliebender Gott die Welt im tiefsten Inneren zusammenhält, jene besondere Vorsehung, die wie Shakespeare einmal ausdrücklich den Hamlet sagen läßt „selbst über dem Falle eines Sperlings noch waltet."

Dies führt uns auf die so controverse Materie, welcher Religion Shakespeare zugethan war.

II.

Die religiöse und politische Weltanschauung Shakespeare's.

Die romantische Poesie des Mittelalters war an die feste Tradition der katholischen Kirche gebunden. Durch Shakespeare aber ward die Poesie selbstbewußt und frei. Sie riß sich von jener Tradition los, gab die zeitherige streng-kirchliche, katholisch-mystische Weltanschauung auf. So ward sie unabhängig und begann auf ihren eignen Füßen zu stehen.

Shakespeare stellte zuerst seine Stücke auf ganz rein menschlichen Boden. Und das ist seine Hauptthat, wodurch er der Genius der neuen Zeit ward, gleichsam der Cherub an der Pforte des Paradieses der modernen Poesie.

Schicksal, Wunder und Gemüth fallen bei Shakespeare in Eines zusammen, es sind bei ihm Namen eines und desselben Begriffes. Wie eines Menschen Gemüth ist, so ist auch sein Schicksal — ein blindes Fatum, ein äußerlich magisch wirkendes Wunder giebt es nicht mehr, es zeigt sich nur noch das

Wunder des Geiſtes, der von Innen heraus wirkt und alle Geſchicke der Menſchen regiert.

Alles, was äußerlich geſchieht, iſt bei Shakespeare durch ein Inneres bedingt; das Innere — und in dieſem Lichte läßt er alle Handlungen, die ſich vor unſern Augen vollziehen, ausdrücklich ſehen — iſt der letzte Grund alles Geſchehens.

Die Macht, die bei Shakespeare die Welt lenkt und die Menſchen regiert, iſt keine dunkle Macht mehr, ſondern eine helle, freundliche, verſtändliche, faſt vertraute geworden. Das dunkle, antike Fatum iſt vergangen, die geheimnißvollen, mittelalterlichen Kirchenmirakel herrſchen nicht mehr. Alles, was er uns zeigt, Erde und Himmel, Paradies und Hölle, Tod und Leben, erſcheint in heller Gegenwärtigkeit, in vertrautem, feſt umriſſenem und feſt begrenztem Geſicht und Zuſchnitt, in wohl bekannten menſchlich nahe ſtehenden Zügen, es erſcheint alles in dem hellen klaren, freundlichen Lichte, wie es dem Menſchen das gereifte, mündig gewordene Selbſtbewußtſein darſtellt. Shakespeare's Gott iſt ein Gott, der ſich immer und immer unmittelbar gegenwärtig bezeugt, und zwar dergeſtalt, daß dieſe Gegenwart als ein Stück aus der Ewigkeit erſcheint; er iſt ein Gott, der ſich innerlich dem menſchlichen Geiſte, und zwar in und durch ſeine Welt offenbart, dergeſtalt, daß ſeine Weisheit die treue Abſpiegelung dieſer Welt in ihrer geſammten Wirklichkeit im menſchlichen Geiſte ſelbſt iſt. Die Strahlen dieſer modernen, ihrer ſelbſt bewußten Weisheit, faßte

Shakespeare zu einer neuen Weltanschauung zusammen und durchdrang und verklärte damit die Stoffe, die die classischen und mittelalterlichen Ueberlieferungen und Geschichten ihm darboten und die Stoffe, welche er in dem heitern, gegenwärtigen, großen Nationalleben der Elisabethperiode vorfand, zu ganz neuen, zu seinen Schöpfungen.

Und in dieser Durchdringung und Verklärung trat zum erstenmale nun das wahre, das eigentlich dramatische moderne Kunstwerk heraus, mit innerlich harmonischen, innerlich geschlossenen, freien Charakteren. Solche freie, wirklich und eigentlich dramatische Charaktere konnten im spanischen Theater, bei Calderon, noch nicht heraustreten: denn hier stellten sich der Charakterentwicklung zwei rein äußerliche Schranken hemmend entgegen: einmal die der katholischen Weltanschauung, in welcher die Herrlichkeit des Kirchendogmas und des Wunders allemal triumphiren mußte, andrerseits die der zwingenden conventionellen Sitte des spanischen Nationallebens, der der Dichter auch huldigen mußte. Bei Calderon vermochte der heitre Geist der Dichtung bei der Gebundenheit an Dogma und Sitte nur eine äußerliche Harmonie dieser disparaten Elemente zu Stande zu bringen. Calderon hat noch keine freien Charaktere, die rein aus dem Innern heraus handelnd auftreten. Es fehlt bei Calderons Charakteren noch die Freiheit einer unbefangenen, religiösen und ethischen Weltanschauung. Es fehlen bei Calderons dramatischen Personen der rechte Ernst und die wahre Tiefe der inneren Motive, die als solche

letzte Ursachen und Quellen alles Aeußerlichen sind. Shakespeare's dramatische Charaktere haben diese Freiheit, sie haben diesen Ernst und diese Tiefe der modernen Innerlichkeit. Es sind das die Mitgaben des gereiften Mannes einer neuen Zeit und des Selbstbewußtseins der Freiheit, das mit der Reformation flüssig geworden war.

Shakespeare steht gerade an der Grenzscheide des Mittelalters und der modernen Zeit, die mit der Reformation kam. Diese Stellung ist für ihn charakteristisch. Gerade auf dieser Grenzscheide konnte sich sein Genius zur schönsten Blüthe entfalten. Es ist die Grenzscheide zwischen phantastischer Inspiration und klar philosophischer Einsicht, zwischen ursprünglichem poetischen Instinct und gereifter, durchgebildeter Reflexion, zwischen unmittelbarer bewußtloser Intuition und welterfahrnem, selbstbewußten, durchgeklärten Urtheil. Die Elemente beider Zeiten durchdringen sich bei ihm und fassen sich harmonisch zusammen. Er verbindet die mittelalterliche Romantik, das religiös-heroische Mittelalter mit seinem phantastischen Glaubensenthusiasmus und seinem bunten ritterlichen Feudalwesen, mit der neu aufgegangenen Epoche der auf sich selbst ruhenden, innerlich aus sich selbst herausschaffenden Mündigkeit des protestantischen Geistes. „Shakespeare, sagt Jean Paul in der Vorschule zur Aesthetik, ist der ächte Zauberer und Meister des romantischen Geisterreichs, er ist wie die ganze Romantik das Nachbild der Ebenen von Baku (des s. g. Rosenparadieses am kaspischen Meere): die Nacht

iſt warm, ein blaues Feuer, das nicht verletzt uud nicht zündet, überläuft die ganze Ebene und alle Blumen brennen, aber die Gebirge ſtehen dunkel im Himmel". Das Licht, in dem die Blumen des Shakespeariſchen Roſenparadieſes brennen, iſt das innere Licht des modernen Selbſtbewußtſeins, das mit der Reformation erwacht iſt. Shakespeare hat die phantaſtiſche, myſtiſche Weltanſchauung als Hintergrund hinter ſich liegen; vor ihm dehnt ſich der weitgeſpannte Horizont einer neuen philoſophiſch-verſtändigen Weltanſchauung aus. Von jener Weltanſchauung hat er den ſchönen Zauber des Geheimnißvollen und Wunderbaren, die Pracht und Gluth der Farben, welche allen ſeinen dramatiſchen Schöpfungen einen ſolchen Reiz des Phantaſtiſchen geben. Von dieſer, der modernen Weltanſchauung, entlehnt er die ernſte Klarheit des Geiſtes, die lichte Beſonnenheit und die erhabene, edle Größe, Würde uud Tiefe der Gedanken, welche die Handlung ſo gewaltig innerlich durchdringen. Die Vorwelt bildet in Shakespeare ſich ab in ihrer tiefmächtigen Kraft und Gefühlsinnigkeit, in ihrem ſtolzen, energiſchen, kühnen, normanniſchen Ritterheroismus und in ihrer innigen, glühend ſchwärmeriſchen Liebe. Aber auch die neue Zeit iſt ſchon ganz in ihm enthalten, mit ihrer verſtändigen Reflexion, mit der philoſophiſchen Klarheit des mündig gewordenen Geiſtes, mit der vollen Unabhängigkeit des freien, ſelbſtſtändigen, männlichen Gedankens und mit dem ganzen innerlichen Nachdruck des geſchloſſenen,

ſittlich-religiöſen Bewußtſeins, dem die Welt vertraut geworden iſt.

Shakespeare, der ungelehrte, unſtudirte Dichter, iſt der erſte, in welchem ſich der moderne Geiſt, der von der Welt weiß, der die geſammte Wirklichkeit zu begreifen ſucht, energiſch zuſammenfaßt. Dieſer moderne Geiſt iſt der gerade Gegenſatz des mittelalterlichen Geiſtes: er erfaßt die Welt und namentlich die innere Welt als ein Stück des Himmels, und das Leben als einen Theil der Ewigkeit.

Im Mittelalter war der Geiſt der Menſchen ausſchließlich dem Himmel zugekehrt, und dieſer Himmel war ein nach Oben verlegter, man verlegte auch die Erde in dieſen oberen Himmel, man betrachtete Alles von den göttlichen Standpunkte, von oben herab. Man glaubte ſich über die irdiſche Wirklichkeit erhaben; die Welt, die eitel und nichtig ſchien, kannte man nicht; indem man ſie nicht kennen lernen wollte, verkannte man ſie. Die Mächte des Lebens, die Gewalten der Natur, ſtanden dunkel und geheimnißvoll da, die Gedanken der Menſchen wurden durch die Lehren der Kirche abſichtlich von einer tieferen Erkenntniß der Wirklichkeit abgezogen. Der Wiſſenstrieb ließ ſich zwar nicht abweiſen, aber er mußte ſich in die geheimen Wiſſenſchaften zurückziehn. So gerieth man in die Aſtrologie, Alchemie, Magie, die lebhaft betrieben wurden, obgleich die Kirche nicht ermangelte, ſie als Zauberei und Hexerei zu verpönen.

In der Reformation erſt kam der Geiſt wieder zu ſeinem Rechte. Er ſuchte die Welt zu begreifen,

die Geheimniſſe der Natur auf dem Wege der Erfahrung zu erkennen und ſie ſelbſt dadurch für ſich erſt recht nutzbar werden zu laſſen. Er erfüllte ſo die Miſſion, welche das erſte Menſchenpaar im Paradieſe ſchon erhielt, die Erde ſich unterthan zu machen. Recht gelegen fiel die Entdeckung der neuen Welt mit der großen Glaubensbewegung zuſammen. Die Entdeckung der neuen Welt gab zu der gewonnenen, inneren, freieren Einſicht auch eine recht weit geſpannte Umſicht nach außen. Die phantaſtiſch-myſtiſche Weltanſchauung des Mittelalters, die nur den Kirchenglauben hoch hielt und die Wiſſenſchaft verachtete, wurde verdrängt, eine philoſophiſch-verſtändige trat an ihre Stelle, die, dem Glauben ſein Recht laſſend, auch der Wiſſenſchaft das ihrige zukommen lies. Der Widerſpruch der mittelalterlichen Weltanſchauung ward aufgedeckt, dieſer Weltanſchauung, die, wie geſagt, auf der einen Seite die Welt verachtete und ſie doch auf eine magiſche, geheimnißvolle Weiſe zu beherrſchen unternahm. Das Mittel zu dieſer Herrſchaft, der Glaubensabſolutismus auf Koſten des Geiſtes, erſchien in ſeiner Blöße. Dieſer Glaubensabſolutismus hatte den Geiſt beleidigt, die freie Menſchenvernunft und die Moral, der Geiſt rächte ſich, indem er proteſtirte und das Joch des Regiments der Hauptträger der Unwiſſenheit und Unſittlichkeit abwarf. Man fing nun an die Wiſſenſchaften, deren Aufſchwung die Kirche methodiſch niedergehalten hatte, namentlich die Naturwiſſenſchaften, mit Enthuſiasmus zu treiben. Männer wie Copernikus, Keppler, Galilei traten auf. Letztere beide und Baco in England, der

die Philoſophie auf die Beobachtung, die Erfahrung zurückführte, ſind die Zeitgenoſſen Shakespeare's. Man ſuchte nun die Philoſophie und den Glauben mit einander in ein Verhältniß zu ſetzen. Die Unſchuld des Mittelalters war zwar weg, der ſchreiende Antagonismus des Geiſtes und der Sinne war zum Bewußtſein gekommen. Die Gegenſätze des Lebens, die Gegenſätze der individuellen Freiheit und der allgemeinen Nothwendigkeit, deren Bewußtſein das Mittelalter in ſeiner Naivetät der Unwiſſenheit nicht hatte, waren klar offen gelegt worden — aber in dieſer Klarheit errang ſich der Geiſt, der im Mittelalter gebunden war, ſeine Freiheit und Selbſtſtändigkeit. Der Geiſt war mündig geworden, es galt nun dieſe Mündigkeit zu bewähren. Man ſuchte deshalb jetzt alle äußerlichen Gewalten der Welt und Natur, die dem Mittelalter im Glaubenslichte der Kirche geheimnißvoll, magiſch, dunkel, geſpenſterhaft erſchienen waren, auf die Innerlichkeit zurückzuführen, auf die Innerlichkeit, die ſich nach und nach als letzte Urſache und Quelle alles Aeußerlichen darſtellte. Die moderne Weisheit mochte nun keine dunklen Wundermächte mehr, die von außen magiſch in die Schickſale der Menſchen hereinragend, ſie regieren; die moderne Weisheit, die mit Bewußtſein darauf ausging, die ganze Wirklichkeit der Welt zu einem verſtändlichen Eigenthum des Geiſtes zu machen, erfaßte den innern, den wahren Zuſammenhang des Lebens, und damit die tiefſten Gründe der Exiſtenz, das echte Wiſſen vom Daſein. Die moderne Weisheit Shakespeare's iſt das helle Tagesleben klar beleuchtende Reflexion, Wieder-

ſpieglung der Welt im vollen Sonnenlicht eines mit tiefem Weltverſtändniß durchtränkten Geiſtes. Dieſes Sonnenlicht trieb den bleichen Mondſchein des phantaſtiſchen Mittelalters zwar nicht ganz aus, wies ihn aber in den Hintergrund des Nachtlebens, das unſer ganzes Tagesleben umfließt, zurück: er hatte auch den Tag beleuchten wollen.

Shakespeare war ein zu genialer und zu phantaſiereicher Mann, als daß er einem zwar hellen, aber auch grellen und dadurch kalten und farbloſen Rationalismus hätte verfallen können: das warme, farbige Helldunkel der Romantik, das auf dem Hintergrund des Geheimniſſes und des Wunderbaren ganz eigentlich ruht, blieb daher die innerſte Lebensatmoſphäre ſeiner Dichtung. Er ſelbſt legt einmal in „Ende gut, Alles gut“ dem alten Lafeu die Worte in den Mund: „Man ſagt, es geſchehen keine Wunder mehr, und unſere Philoſophen ſind gleich bei der Hand, wo es gilt, übernatürliche und unergründliche Dinge ins Alltägliche und Gemeine herunterzuziehen. Daher kommt es, daß wir mit Schreckniſſen Scherz treiben, uns hinter unſre eingebildete Wiſſenſchaft verſchanzend, wo wir uns einer geheimnißvollen Macht unterwerfen ſollten“.

Großartiger und zugleich populairer, dem Volksglauben ganz ſich anſchmiegend, hat die Poeſie gewiß nie etwas erfunden, als den Anfang des Hamlet: unwiderſtehlich feſſelt das Geiſtergeheimniß von den erſten Worten auf der Terraſſe von Helſingör an.

Eben so großartig und zugleich populair ist die Einführung der Heren im Macbeth: sie treten hier auf als die modernen Eumeniden.

„Es ist etwas, sagt Moritz Rapp in seiner Einleitung zur Uebersetzung des Macbeth, in der menschlichen Natur, das uns immer geheimnißvoll erscheinen wird und uns immer wieder schaudern macht, und die Wissenschaft mag es in der Naturforschung noch so weit bringen, die menschliche Imagination hat einmal die Fähigkeit, eine solche Stellung in uns einzunehmen, daß sie mit dem Verstand nicht coincidirt, so daß man mit Einem Wort sagen kann, so lang der Mensch noch träumet, hat er Geister und wird auch Wunder glauben und das Träumen werden wir so leicht nicht unter uns abschaffen".

In den Dramen Shakespeare's hat zwar der große Magierfürst Prospero „seinen Stab noch nicht zerbrochen und sein Buch noch nicht tiefer, als je ein Senkblei forschte", versenkt, aber der geheimnißvoll phantastisch-magische Inhalt des Mittelalters zeigt sich in den Shakespearischen Dichtungen nur als Hintergrund noch und bei solchen Charakteren, die mehr auf die heroische Natur als auf die Reflexion gestellt sind, die daher einer dämonischen Einwirkung unterliegen. Shakespeare hat z. B. noch das mittelalterliche Vorurtheil von der überwältigend starken Einwirkung der planetarischen Einflüsse auf das Menschengemüth. So läßt er Othello nach dem Morde Desdemona's sagen:

„Fürwahr es iſt der Mond, der uns verwirrt
Er kommt der Erde näher, als er pflegt
Und macht die Menſchen toll.“

Aber es iſt Othello, der ganz unter den inſtinctiven Einflüſſen ſeiner heroiſchen Natur groß gezogene Othello, der ſo ſpricht. Edmund dagegen, der Baſtard des Grafen Gloſter im Lear, ein ganz auf das Raffinement der Reflexion geſtellter Charakter, bekämpft gerade dieß Vorurtheil als craſſen Aberglauben. Er ſagt: „Das iſt die herrliche Alfanzerei der Welt, daß wenn wir krank am Glücke ſind, was oft nur der Ekel an unſerm Wohlbehagen iſt, wir die Schuld unſrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne werfen, gerade ſo, als wären wir Schufte mit Nothwendigkeit, Narren nach himmliſchem Zwang, Schelme, Diebe und Verräther durch ſphäriſche Ueberwältigung, Säufer, Lügner und Ehebrecher durch aufgenöthigten Gehorſam gegen planetariſchen Einfluß und Alles, was wir Uebles verüben, üben wir durch göttliche Fügung. Eine wundervolle Ausrede für einen lockern Kerl, ſeinen Bockstrieb einem Sterne aufzubürden. Mein Vater wurde mit meiner Mutter einig unterm Zeichen des Drachenſchwanzes und meine Geburt fiel untern großen Bär, daraus folgt, daß ich rauh und liederlich bin.“

Shakespeare hat noch die Viſionen, die Hexen und Geiſter, die Geſpenſter- und Wundererſcheinungen, in denen die mittelalterliche Lebens- und Naturanſchauung die elementaren und dämoniſchen Mächte der Welt perſonificirte. Sie treten auf in Richard III., in Macbeth, in Hamlet, in Cäſar, in Hein-

rich VIII. Aber Shakespeare läßt sie nur als der Phantasie des Zuschauers zu Hülfe kommende Personificationen von innerlich sich vollziehenden Seelenbewegungen auftreten. Die Begegnung der Hexen in Macbeth z. B., ist nur die Versinnlichung der Begierden des Ehrgeizes, des Verlangens nach der Krone, das längst schon in dieser Heldenseele gährte. Das Wunder ist also gar nicht mehr die Seele der Handlung, sondern alle Handlung entwickelt sich vielmehr ausschließlich aus dem Inneren der handelnden Personen. Der Kern der Handlung stellt sich in den Vordergrund hin als psychologische freie Entfaltung der Charaktere. Jede äußerliche Action erscheint bei Shakespeare als ein Product der inneren Welt. Er wandelt die äußerlichen Naturſymbole des Mittelalters um in innere Potenzen. Banquo's Geist, der bei dem Banquete auftaucht, ist nur Macbeth's inneres Gesicht, das er allein erblickt, er allein, den das Gewissen mit dem furchtbaren Drucke der Mordschuld unabläſſig verfolgt. Mit so schauderhaft naher Gegenständlichkeit drängt dieses Gesicht in sein Innerstes sich hinein, daß die erschreckte Phantasie, mitten im realen greifbaren Leben des lauten Jubels beim Banquete, gleichsam mit ihm allein sich befindet, und zum lauten Aufschrei ihn zwingt. Auch der Geist in Hamlet, den Horatio und die Officiere auf der Terrasse von Helsingör blos sehen, um daraus zu vermerken, daß etwas faul im Staate Dänemark sei, der sich Hamlet selbst aber auch mit Worten kundbar macht, ist nur die Verkörperung dessen, was jenen treuen Dänen nach

dem Grad ihres und was Hamlet nach der Tiefe ſeines Intereſſes an den tragiſchen Vorgängen im Reiche unaufhörlich vor dem inneren Auge vorſchwebt. In der Scene des dritten Acts, wo Hamlet ſeiner Mutter ihren Frevel zu Gemüth führt, ſieht Hamlet allein den erſcheinenden Geiſt, die Königin ſieht ihn nicht, ſie erklärt ſogar Hamlets Viſion für „Verzückung und ſeines Hirnes Ausgeburt“. Die elf Geiſter, die Richard III. in der berühmten Zeltſcene des letzten Acts im Schlafe auftauchen, ſind eben ſo nur Perſonificationen der inneren Geſichte, die vor des ſchrecklichen Königs Gewiſſen vorüberziehen. Als er aus dem Traume auffährt, ruft er:

„Erbarm dich Jeſu! —
Angſttropfen eiskalt ſtehn auf meinem Leibe
— — — Alle Sünden
Geübt in allen Graden, drängen ſich
Hin zum Gericht und rufen: ſchuldig! ſchuldig!
— — — — —
Mir ſchien's, die Seelen all, die ich gemordet,
Erſchienen hier in meinem Zelt und drohten
Mit Rache morgen auf das Haupt von Richard.“

Bei Shakespeare findet jedes aus Schwäche, Leidenſchaft, Frevel oder Uebermuth begangene Verbrechen ſeine Strafe in dem den Verbrecher innerlich erfaſſenden Verderben. Die inneren, die ſittlichen und religiöſen Mächte in dem Menſchen ſelbſt vollziehen die Rache. Das Gewiſſen, das Gewiſſeſte in dem Menſchen, hält das Gericht über ihn. So iſt der moderne Geiſt der Innerlichkeit bei Shakespeare der große Beweger der Handlung. Es tritt dieſer Geiſt offen und unver-

hüllt hervor in den einſamen Monologen der handelnden Perſonen. Da legen Shakespeare's Helden ihre innerſten Gedanken, die ſich unter einander anklagen und entſchuldigen, zu Tage, ſie eröffnen ihre Herzen mit allen ihren geheimſten Falten und Zügen. Man kann in dieſen Herzen leſen, wie in aufgeſchlagenen Büchern.

„Shakespeare's Dramen, ſagt Goethe in den Geſprächen mit Eckermann einmal ſehr bezeichnend, gleichen Uhren, an welchen man nicht blos das Zifferblatt ſieht, ſondern zugleich das innere Getriebe. In Shakespeare's Tragödien wird alles ausgeſprochen, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte ſäuſelt, was in Momenten ungeheurer Ereigniſſe ſich in den Herzen der Menſchen verbirgt; was ein Gemüth ängſtlich verſchließt und verſteckt, wird hier frei und flüſſig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wiſſen nicht wie. Shakespeare geſellt ſich zum Weltgeiſt; er durchdringt die Welt, wie jener: beiden iſt nichts verborgen; aber wenn des Weltgeiſtes Geſchäft iſt, Geheimniſſe vor, ja oft nach der That zu bewahren, ſo iſt es der Sinn des Dichters, das Geheimniß auszureden und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Die handelnden Perſonen Shakespeare's haben ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrſcheinlichkeit, jedermann iſt redſam und redſelig, das Geheimniß muß heraus und ſollten es die Steine verkünden. Selbſt das Unbelebte drängt ſich hinzu, alles Untergeordnete ſpricht mit, die Ele-

mente, Himmel, Erd- und Meer-Phänomene, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft ſcheinbar als Gleichniß, aber ein wie das anderemal mithandelnd."

Shakespeare hat ſich mit dem Princip der Innerlichkeit, welche die energiſche Trägerin und Bewegerin aller ſeiner Charaktere iſt, welche die äußerlich vor unſern Augen ſich entwickelnde dramatiſche Handlung machen, zu der univerſellſten und zugleich tiefſten Weltanſchauung erhoben, zu einer Weltanſchauung, in der er weit über die Dichter des ſpaniſchen Theaters und über die alten griechiſchen Tragiker hinausgeht.

Dieſe Weltanſchauung iſt entſchieden der heidniſchen entgegengeſetzt. In Shakespeare's Dramen iſt eine andere und höhere Erhabenheit, als in der griechiſchen Schickſals-Tragödie, wo eine unerbittliche Götterwelt, die ſelbſt wieder unter einem unerbittlichen, ſtarren, blinden Fatum ſteht, die Menſchen mit ihrer alles zermalmenden, unwiderſtehlichen Götterkraft regiert und ſie wider Wiſſen und Willen zu Verbrechen hinſtößt, blos, um wie z. B. Phädra dem Haß der Göttin der Liebe, oder wie Oedipus einem ungerechten Orakelſpruche Genüge zu thun. Shakespeare's Tragödien kennen dieſes bitterherbe Schickſal der von, wenn auch erhabenen und göttlichen, Launen und Begierden erfüllten griechiſchen Mythologie nicht: ſein Gott iſt ein Gott der Liebe, des Erbarmens, der Energie und der Weisheit. Seine Weltanſchauung iſt durch und durch chriſtlich, aber ſie iſt nicht mehr mittelalterlich-kirchlich, katholiſch. Für ihn giebt es nicht

mehr eine excluſive Kirche mit Geiſtlichen als „höheren Weſen“, wie Calderon nur die eine katholiſche Kirche kennt, von deren Herrlichkeit merkwürdig genug ſelbſt Muhamedaner und Indianer wie ſpaniſche Chriſten ſprechen müſſen. Bei Shakespeare im Gegentheil erſcheinen auch die Geiſtlichen ohne abſonderlichem Nimbus, als ganz gewöhnliche Menſchen. Seine Biſchöfe ſind weltvertraute Staatsmänner, und ſelbſt ſeine Mönche ſind als gutmüthige, dienſtfertig ihre Hülfe zu Weltangelegenheiten bietende Menſchen geſchildert, wie der in Viel Lärm um Nichts und der Franziscaner Lorenzo in Romeo und Julie, der nicht nur ein erfahrener, naturkundiger Pflanzen- und Kräuterkenner und Arzt iſt, ſondern auch Romeo „der Leiden ſüße Milch, Philoſophie“ reicht. Auch der Herzog von Wien, der in Maß für Maß den Mönch ſpielt, iſt als ein ganz gewöhnlicher wohlwollender Mann geſchildert.

Höchſtens erhalten einmal die ungeſchlachten, plumpen Puritaner einen Hieb, wie in Was ihr wollt, Malvolio, welcher zuweilen ein Stück davon iſt, oder im Wintermärchen durch den Tölpel, der von ihnen bemerkt, daß ſie „Pſalmen zum Dudelſack“ ſingen (was ſie, um die Katholiken mit ihrer prächtigen Kirchenmuſik zu verſpotten, thaten). Es iſt aber nicht im Entfernteſten Shakespeare's Abſicht, die Dogmen und Glaubensſatzungen irgend einer beſonderen Kirche hindurchſchimmern zu laſſen, er vermeidet ſichtlich alle kirchlichen und dogmatiſchen Controverſen. Alles theologiſche Intereſſe, das ſeiner Zeit ſo nahe lag, liegt ihm fern als theologiſches Intereſſe und das iſt der

allerwichtigſte Punkt, er iſt aber durch und durch entſchiedener Proteſtant, nur auf dem modernen Fuße des Selbſtbewußtſeins und der Selbſtführung. Er iſt nämlich überall gegen das ſtarre, äußerliche Prieſterthum, das der Katholizismus des Mittelalters ſtreng aufrecht erhielt und das noch in England zu ſeiner Zeit ſpukte. Ihm iſt der Prieſter nicht mehr eine an und für ſich heilige Perſon, der die Laien zu bevormunden hat, er bekämpft dieſe Einbildung, wo er nur kann, unter der Hand. Shakespeare kannte die Prieſter, die, als er ein Knabe von acht Jahren war, in Frankreich die Bartholomäusnacht mit ihren 70,000 Menſchenopfern heraufbeſchworen hatten; die in Spanien und den Niederlanden mit dem zweiten Philipp und Alba die Auto da fés ſchürten; nach ſeinem Tode die böhmiſche Unruhe zu einem dreißigjährigen Höllenfeuer in Deutſchland verlängerten — und gegen die ſein eigenes Land ſich nur durch zwei Revolutionen ſchützte, ganz aus dem Geiſte heraus, den er ſo befliſſen war, in ſeinen Landsleuten zu erwecken, zu kräftigen und zu ſtählen. Er kannte, wenn er ſie auch nicht nannte, die Leute, die, wie einer der Hausbedienten Timon's, Servilius Act 3. Sc. 3. ſagt: „unter dem Scheine heißen glühenden Eifers ganze Königreiche in Feuer ſetzen möchten.“ Das berühmte Wort des Mordcardinals: „Dissimuler c'est regner!“ kannte Shakespeare lange, ehe es ausgeſprochen wurde. Unerbittlich reißt er deshalb den heuchleriſchen, falſchen Prieſtern die Maske vom Geſichte. In den Charakteren des argliſtigen,

verſchmitzten päpſtlichen Legaten Pandulf in König Johann und des boshaften, von verrucht trotzigem, geiſtlichen Ehrgeiz bis in ſeinen ſchrecklichen Tod umgetriebenen Cardinal Beaufort von Wincheſter in Heinrich VI. ſind ein paar draſtiſche Exempel vorgeführt, die von den Wirkungen der Prieſterleidenſchaften Anſchauung geben; in Heinrich IV. und in Heinrich VIII. werden in den tragiſchen Schickſalen Lord Scroop's, Erzbiſchofs von York, des erſten Prälaten in England, der wegen Rebellion mit dem Adel hingerichtet ward und Cardinal Wolſey's, des letzten großen Cardinalminiſters in England, nach katholiſch-mittelalterlichem Zuſchnitt, dem feineren, verſteckteren geiſtlichen Ehrgeiz die Spiegel vorgehalten. Wie die Großwürdenträger der Kirche in den hiſtoriſchen Stücken, ſo behandelt Shakespeare auch das Prieſterthum in den Reflexionsdramen und Phantaſieſtücken. Er läßt — ich führe hier eine ſchon einmal angeführte Stelle an — im Hamlet den Laertes zu den bigotten, harten Prieſtern ſagen, die ſeiner Schweſter Ophelia, nachdem ſie ſich im Wahnſinn ertränkt hat, das Requiem verweigern:

„Senkt ſie nieder
Und ihrer ſchönen unbefleckten Hülle
Entſprießen Veilchen! — Wiſſe, ſtarrer Prieſter,
Im Engelchor wird meine Schweſter ſchweben,
Wenn heulend du da unten liegſt.“

Shakespeare zeigt den ſchärfſten Ernſt allen heuchleriſchen bloßen Mund-Predigern und falſchen Lehrern.

So ſagt Ophelia zu ihrem Bruder:

„Mach's nicht mit mir, wie ein unwürd'ger Pred'ger,
Der nur den ſteilen, dorn'gen Pfad zum Himmel zeigt,
Dieweil er ſelbſt ein üpp'ger, lockrer Wüſtling,
Den Blumenpfad ſündlicher Luſt betritt
Und ſeinen eignen Rath nicht achtet."

Und Imogen in Cymbeline ſagt:

„So mögen arme Narren
Den falſchen Lehrern traun. Fühl'n die Betrognen gleich
Herb die Verrätherei, lebt der Betrüger doch
In noch viel ſchlimm'rem Stand des Weh's."

Eben ſo iſt Shakespeare entſchieden gegen die Anſicht, die den Gottesdienſt in der Kirche zur Hauptſache machen will. Hektor ſagt in Troilus und Creſſida:

's iſt tolle Götzendienerei,
Wenn man den Gottesdienſt ſtellt über Gott.

Die Engländer haben ſich lange darüber geſtritten, was ihr Shakespeare eigentlich für eine Religion habe, ob er Proteſtant oder Katholik ſei? Daß er das erſtere ausgeſprochen ſei, erweiſt ſich am Sinnlichſten an dem klaren Factum, daß ſeine Einwirkung an der Grenze derjenigen Länder ſtockt, die katholiſches Bekenntniß haben. Da wo Dante und Calderon geleſen wird, hat Shakespeare ſchwerlich viele Leſer. Ich habe an einem eclatanten, neuſten Converſionsfalle mich überzeugt, welchen inſtinctiven Widerwillen Perſonen gegen Shakespeare haben, die damit umgehen, überzutreten. Ja, es iſt ſogar in England zum Gegenſtand der Controverſe geworden, ob Shakespeare überhaupt eine Religion habe; noch

vor ganz kurzer Zeit, 1848, ist ein Buch von Birch in England erschienen, das zu beweisen sucht, daß Shakespeare ein Unchrist, so recht eigentlich zu reden, ein Atheist sei; allerdings aus köstlichen Argumenten, z. B. weil der Mohr Aaron in Titus Andronicus Gott, und der Beutelschneider Autolicus im Wintermärchen die Unsterblichkeit läugnet, weil Heinrich V. zu Fallstaff sagt: „Ich kenne dich nicht", womit er klärlichst Christum verspotte, der diese Worte auch gesagt habe.

Ich glaube allerdings, daß Shakespeare nicht abgeneigt gewesen wäre, das bekannte Geständniß Schiller's zu unterschreiben:

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen
Die du mir nennst! — Und warum keine? Aus Religion."

Dennoch war in Shakespeare ein ungleich concreteres Religionsbewußtsein, als in Schiller und Goethe.

Er hat das Heidnische ganz abgestreift, er ist ganz moderner Dichter im christlichen Sinne. Er ist der entschiedenste Gegensatz der Geistes- und Lebensbildung des Alterthums, und er hat diesen Gegensatz gegenüber dem neuen Lebensprincip des Christenthums von der sittlichen Seite her, sogar in einem besonderen Stücke zur Darstellung gebracht. Dieses Stück ist Troilus und Cressida, eins der interessantesten Stücke des großen Mannes, wo den homerischen Helden ihre Idealität gänzlich abgestreift ist, und ihre sittlichen Schwächen dagegen im grellsten Lichte der modernen

christlich-humoristischen Weltanschauung hervortreten.

Alles ist bei Shakespeare in den sanften Geist des Christenthums, wie in das innerste Lebenselement, eingetaucht. Dieses Christenthum ist aber nicht das katholische Calderons mit den romantischen Wundern und Legenden, sondern es ist das ganz einfache, positive, das biblische Christenthum der Protestanten. Wir treffen es bei ihm völlig in Fleisch und Blut übergegangen. Wir finden, Shakespeare bekennt sich heiter und kindlich und doch zugleich ernst und männlich zu den einfachen Grundwahrheiten und Geschichten der Schrift. In diesem Betracht steht Shakespeare seinem großen Zeitgenossen Keppler sehr nahe, in dem wir eine gleich merkwürdige Mischung von Ernst und Kindlichkeit in der Religionsansicht treffen. Von einem öden Trübsinn, der grauen Nebeldecke, die mit den Puritanern kam, ist noch keine Spur bei Shakespeare zu finden. Still und geräuschlos hat er seinen Schöpfungen den Geist des Christenthums eingehaucht, ganz unabsichtlich, ganz ohne ihn zur Schau zu tragen, oder damit Effect machen zu wollen, wie dies bei den spanischen Dichtern ganz eigentlich der Fall ist, bei denen das katholische Wunder äußerlich triumphirend Effect machen muß, oft aller Menschenvernunft zum Trotze und aller Moral zum Hohne, wie z. B. in Calderon's Andacht zum Kreuze, wo ein Mörder, ein Nonnenräuber, Gnade und Verklärung findet, weil er nur treu am Zeichen des Kreuzes gehalten, weil er nur

nicht verſäumt hat, das Zeichen des Kreuzes auf die Gräber aller derer, die er erſchlagen hat, aufzupflanzen.

Ich habe geſagt, daß Shakespeare ein ungleich concreteres Religionsbewußtſein hatte, als unſere modernen Dichter, namentlich Goethe, der ſich ſeines „Heidenthums" ſogar rühmte. Zum Erweis dieſer Behauptung hebe ich vier Stellen aus, welche ſehr klar bezeugen, wie Shakespeare ſich einfach zu den Hauptlehren und Hauptgeſchichten des proteſtantiſchen Chriſtenthums bekannte. Die eine Stelle iſt aus König Richard III., die zweite aus König Heirich VIII., die dritte aus Hamlet und die vierte aus Heinrich V.

George, Herzog von Clarence, der Bruder König Edwards IV., vom Hauſe York, das das Haus Lanceſter vertilgt hatte, iſt durch die Tücke des dritten Bruders, des ſchrecklichen, buckligen Richard, Herzog von Gloſter, der nachher, als Richard III. den Thron beſtieg, in den Tower gebracht worden. Gloſter hat zwei Mörder gedungen, die hier Clarence nach des Königs Willen aus dem Wege räumen ſollen. Dieſer hat ſo eben an Brakenbury, den Commandanten des Tower, den furchtbar ſchönen Traum erzählt von dem Graus der Meerestiefe, wohin ihn Gloſter mit ſich hinabgezogen und von den Schreckniſſen der Hölle. Er iſt eingeſchlafen, als die beiden Mordgeſellen zu ihm treten. Sie bereden ſich unter einander, dann wacht Clarence auf und die Mörder rufen ihn an, ſich zum Tode zu bereiten. Er entgegnet ihnen:

„Eh' überführt ich bin durch Rechtsverlauf,
Iſt Tod zu drohn mir wider das Geſetz.
Ich mahne euch, ſo ihr auf Gnade hofft,

Durch Chriſti theures Blut für unſre Sünd'
Vergoſſen, geht und legt nicht Hand an mich
Verdammlich iſt die That, auf die ihr ſinnt."

Erſter Mörder:

„Das, was wir thun, geſchieht nur auf Befehl."

Zweiter Mörder:

„Und er iſt unſer König, der's befahl."

Clarence erwiedert nun:

„Du irrer Knecht! der Könige König hat
In den Geſetzes-Tafeln anbefohlen:
Du ſollſt nicht tödten! Willſt du dies Gebot
Verachten und das eines Menſchen thun?
Habt Acht! Gott hält die Rach' in ſeiner Hand,
Sie trifft deß' Haupt, der ſein Geſetz verbricht."

Die Mörder werfen dem Herzog hierauf vor, daß er ſelbſt dem Hauſe Lancaſter die geſchworene Treue nicht gehalten und den jungen Lancaſter, ſeines Königs Sohn, getödtet habe, es komme hier alſo nur die Rache deſſen, was er ſelbſt verbrochen, über ihn:

Clarence entgegnet:

„Für wen ach that ich dieſe Miſſethat?
Für Eduard, für den Bruder, ſeinethalb.
Dafür zu tödten mich, ſchickt er euch nicht,
Er iſt ſo tief in dieſer Sünd', als ich.
Wenn Gott ſich rächen will für dieſe That,
O wiſſet, dann thut er es offenbar.
Entreißet nicht die Rache ſeinem mächt'gen Arm,
Er braucht nicht krumme, nicht rechtloſe Wege
Die zu vertilgen, die beleidigt ihn."

Er geſteht, daß

„die Bruderlieb', der Teufel und die Wuth"

ihn zu der blut'gen That verführt haben, wendet ſich dann nochmals an die Mörder mit den Worten:

„Bekehrt euch, rettet eure Seelen!"

Sie erwiedern:

„Bekehren, das ist weibisch, memmenhaft.“

Clarence entgegnet:

„Es nicht thun, thierisch, wild und teufelisch.“

Nachdem er hierauf wiederholt um sein Leben gefleht, empfängt er den Tod.

Die zweite Stelle, welche zeigen kann, wie Shakespeare von dem Geiste des Christenthums durchdrungen war und wie er aus ihm mit großem Nachdruck hie und da geredet hat, ohne jedoch irgend wie mit Absicht Staat damit zu machen, ist aus König Heinrich VIII., aus dem 3ten Acte, wo der Cardinal Wolsey in Ungnade bei seinem König gefallen, sein Herz gegen seinen Diener Cromwell eröffnet. Er sagt hier die schönen Worte:

„Cromwell, ich flehe, wirf den Ehrgeiz von dir,
Durch diese Sünde fielen Engel. Wie
Kann denn der Mensch, des Schöpfers Bild, durch ihn
Zu siegen hoffen? Laß die Eigenliebe
Und liebe alle Herzen, die dich hassen.
Bestechung zieht nicht mehr, als Redlichkeit.
In deiner Rechten halt stets linden Frieden,
Zu stillen neid'sche Zungen. Sei gerecht
Und fürchte nichts. Laß all dein Streben gehn
Auf's Vaterland, auf Wahrheit und auf Gott,
Und fällst du dann, o Cromwell, dann fällst du
Als sel'ger Märtyrer!“

Die dritte Stelle ist der schöne Monolog des Königs, der seinen Bruder ermordet hat, um die Krone und die Königin zu gewinnen, im Hamlet. Hamlet hat so eben die Geschichte dieses Mordes durch Schauspieler vorstellen lassen, der König, von Gewissensqual gepeinigt, hat das Schauspiel verlassen

und ist mit seiner Qual allein. Er öffnet jetzt in einem aus der tiefsten Seele heraus quellenden und daher eben so tief ergreifenden einsamen Monologe sein Herz und spricht:

„O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel!
Sie traf der erste, älteste der Flüche,
Ein Brudermord! — Beten kann ich nicht,
Ist gleich die Neigung dringend und der Wille.
Den starken Vorsatz lähmt die stärkre Schuld.
Und, wie ein Mann, der zwei Geschäfte treibt,
Steh' zweifelnd ich, was ich zuerst beginne
Und lasse beides. Wie? Wär' diese Fluchhand
Auch dicker als sie selbst voll Bruderbluts,
Hat nicht der Himmel so viel Regen,
Sie weiß wie Schnee zu waschen? Wozu dient
Erbarmung, zeigt sie nicht der Schuld ihr Antlitz?
Und hat Gebet nicht diese Doppelkraft —
Den Fall zu hindern und Verzeih'n zu wirken,
Wenn er geschah. So will ich aufschaun!
Mein Fall geschah. Doch welche Form des Betens
Ziemt meinem Fall? Vergieb den schnöden Mord! —
Dies kann nicht sein; denn noch besitz' ich alles
Was zu dem Mord mich trieb, noch meine Krone,
Noch meinen Ehrgeiz, meine Königin.
Wird dem verziehn, der in der Schuld beharrt?
In dieser Welt verdorbnen Läuften kann
Die gold'ne Hand der Schuld bei Seite schieben
Das Recht: oft ward vom Lohn der Missethat
Selbst das Gesetz erkauft: nicht also droben.
Da gilt kein Pfuschen, da erscheint die That
In ihrer Blöße und wir sind genöthigt,
Im offnen Angesicht von unsrer Schuld
Sie zu bekennen. Nun, was bleibt mir übrig?
Zu sehn, was Reu vermag. Was kann sie nicht?

Was aber kann ſie, wenn man nicht bereun kann?
O Jammerſtand! O Buſen, ſchwarz wie Tod,
Verſtricktes Herz, das frei zu werden ringend,
Nur mehr umgarnt wird. Engel, helft, verſuchts!
Beugt, ſtarre Knie' euch. Eiſenfaſrig Herz
Sei weich, wie Sehnen neugeborner Kinder,
Vielleicht wird Alles gut!"

Der König ſinkt auf die Kniee und betet. Hier tritt Hamlet unbemerkt ein und will den Mörder ſeines Vaters tödten, doch ſteht er davon ab. Der Monolog ſchließt, indem der König aufſteht, mit den Worten:

„Das Wort ſtrebt auf, doch unten bleibt mein Herz,
Gebet ohn' Andacht dringt nicht himmelwärts."

Die vierte Stelle endlich iſt das ſchöne Gebet Heinrichs V. vor der Schlacht bei Agincourt in Heinrich V.:

„O Gott der Schlachten, ſtähle meine Krieger!
Erfüll' ſie nicht mit Furcht! Nimm ihnen jetzt
Die Luſt zum Rechnen, wenn der Feinde Zahl
Den Muth von ihnen nimmt! Nicht heut' o Herr,
O heute nur gedenke nicht der Sünde
Des Vaters, als er nach der Krone griff!
Ich habe Richard's Leiche neu beſtattet
Und mehr zerknirſchte Thränen ihr geweiht
Als draus gewaltſam Tropfen Bluts gefloſſen.
Fünfhundert Arme zahl' ich jährlich aus,
Die ihre welke Hand zweimal des Tags
Zum Himmel heben, um Erlaß der Blutſchuld;
Und zwei Kapellen weiht' ich, wo die Prieſter
Ernſt feierlich für Richards Seele ſingen.
Mehr will ich thun, obwohl, was ich kann thun,
Nichts werth iſt, wenn nicht meine Buße
Hinter dem allen kommt, Vergebung bittend."

Aus dieſen Stellen iſt wohl mit Evidenz zu erſehen, daß Shakespeare ſich ſchlecht und recht zu den Hauptlehren und zu den Hauptgeſchichten des Chriſtenthums und zwar des proteſtantiſchen, des populair-bibliſchen Chriſtenthums bekannt hat. Es iſt unbegreiflich, wie das nur hat in Zweifel, geſchweige ins Abläugnen geſtellt werden können. Käme es darauf an und wäre es nöthig, mehr zu thun, als was ich gethan habe, einfach darauf aufmerkſam gemacht zu haben durch Anführung der ausgehobenen vier Beweisſtellen, ſo ließen ſich dieſe Stellen ſehr leicht vermehren, namentlich noch aus Hamlet, dem tiefſinnigſten Stücke des Dichters und vielen andern Stücken, wie z. B. aus der Rolle Helenens in Ende gut, Alles gut, aus der Iſabellens in Maß für Maß, aus dem Kaufmann von Venedig, aus Richard III., aus Macbeth u. ſ. w. Wer zu blöde Augen hat, dem helfen auch die Augengläſer nicht mehr. Ich verweiſe auch hier wieder nur auf eine recht ſinnlich anſchauliche, notoriſche Thatſache, die nämlich, daß während in Frankreich und in Deutſchland, und wahrlich nicht ohne Vorſchub ihrer größten Dichter, das populair chriſtliche Bewußtſein aus den Gemüthern herausgetrieben worden iſt, dieſes populair chriſtliche Bewußtſein in der geſammten Bevölkerung Englands und Amerikas noch recht kräftig lebt. Und dazu hat der Geiſt, den Shakespeare in ſeiner Dichtung fixirte, gehörig beigetragen. Während England und Amerika wohl geſichert ſind, daß ſie nie wieder einer Prieſterhierarchie nach katholiſchem oder

proteſtantiſchem Coſtüm zufallen werden, iſt Frankreich und Deutſchland noch jetzt keineswegs dagegen geſichert — gerade das Extrem, in das man ſich geworfen — kann wieder das andre Extrem herbeiführen.

Durchaus hielt ſich Shakespeare fern von aller abſichtlich lehrenden und predigenden Beimiſchung aus einer ſpeziellen Theologie und Dogmatik, dem doctrinairen und disciplinairen Rüſtzeug einer Hierarchie der Prieſter. Von einer ſolchen Hierarchie der Prieſter, ſowohl einer nach katholiſcher als einer nach proteſtantiſcher Manier will Shakespeare überhaupt durchaus nichts wiſſen, er geht ihr in allen ſeinen Dramen aus dem Wege, er ignorirt ſie gänzlich und darum negirt er ſie ſo ſtark, als er ſie negiren kann, als Dichter. Er iſt darüber mit ſich zu einem feſten Abſchluß gekommen, daß es gerade der Hauptſatz des Proteſtantismus iſt: jeder Chriſt iſt ein geborner Prieſter; die beſtellten Geiſtlichen ſind nur Lehrer, die Biſchöfe Wahrer des Friedens des Landes. Dieſer ſouveraine männliche Standpunkt des Proteſtantismus Shakespeare's, der direct dem katholiſch ſowohl, als proteſtantiſch hierarchiſchen Kinderſtandpunkt entgegenſteht, iſt die Seele der Seele Shakespeare's: dieſer Standpunkt iſt, wenn mich nicht alles täuſcht, der, der bei ihm Alles erklärt. Die Selbſtführung, das Selfgovernment in der religiöſen Sphäre, iſt ſeine innerſte Grundüberzeugung und er vindicirt ſie dem Individuum mit derſelben Beſtimmtheit, wie er ſie in der moraliſchen Sphäre ihm vindi-

cirt. Eben daraus folgt auch, daß er ſich aller und jeder directen und indirecten Polemik gegen irgend welche kirchliche Satzung enthält, wie ſie die diſſentirenden Secten trieben und die Puritaner ein Menſchenalter nach ſeinem Tode auf die Spitze hinauf trieben. Er war kein Sectenmann, er ſtand wie ſein Zeitgenoſſe, der philosophus teutonicus, über den Secten. Als Dichter vermied Shakespeare damit das Unglücklichſte, in was er hätte fallen können. Er wich mit ſehr weiſer Abſtinenz jener Abſichtlichkeit aus, welche jederzeit einer künſtleriſchen Production ſchadet, ſo gut ſie auch gemeint iſt.

Der Standpunkt ſeines Chriſtenthums iſt der ſouveraine proteſtantiſche Standpunkt, der die Menſchen nicht blindlings von einer irgendwie auf eine Hierarchie hinauslaufenden Kirchen- oder Sectenführung, ſondern von ihrer ſelbſteigenen Führung abhängig macht. Dieſe Selbſtführung wird bewirkt mit der freien Reflexion und zwar jener populairen, weltvertrauten Reflexion, mittelſt welcher die Weisheit der chriſtlichen Weltordnung dem geſunden Menſchenverſtande faßbar wird Man wird finden, daß Shakespeare immer und immer aus dieſem Standpunkt die Geſetze der Weltökonomie zu erklären und zu motiviren ſucht. So ſagt, um nur ein Exempel anzuführen, im 5ten Act des Cymbeline Jupiter, als die Perſonification der Welt-Regierung:

„Wen ich am meiſten lieb', dem ſchick' ich Kreuz,
Um mit dem Segen, lang hinausgerückt,
Um deſto herrlicher ihn zu erquicken."

Shakespeare lehrt und predigt nicht das protestantische Dogma, aber er bleibt dem protestantischen Dogma, soweit es die Bibel, was Geschichte betrifft, für gesunden Glauben und was Lehre betrifft, für gesunden Menschenverstand klar und deutlich enthält, in allen wesentlichen Stücken treu. Selbst in dem Dogma von den letzten Dingen ist dies der Fall. Dies beweisen die bekannten schönen Verse Prospero's im Sturme, wo er das Welt-Ende beschreibt:

„Die Thürme, die die Wolken
Begrüßen, alle strotzende Paläste,
Die feierlichen Tempel und der Erdball selbst,
Ja alles, was darauf wohnt, wird vergehn
Und gleich dem wesenlosen Schaugepränge,
Der Bühne, auch nicht einen Hauch nachlassen.
Wir sind von dem Stoff, von dem Träume sind
Gemacht und unser kleines Leben ist
Von einem Schlaf umflossen."

Protestantisch bei aller poetischen Färbung gehalten ist der Traum Gloster's im Gefängniß vor seiner Ermordung in Richard III., von den Engeln und Teufeln des Schattenreichs und von den Qualen der Hölle, die sich in dem Fluchgeschrei der Teufel dem innern Bewußtsein gegenständlich machen. Eben so ist die furchtbare Beschreibung der rein auf „den ätherhellen Geist" geworfnen innerlichen Qualen der Hölle, bei dem zum Tod verurtheilten Claudio in Maß für Maß, ganz bibelgemäß gehalten. Dieses ganze Stück, Maß für Maß, ist ein Hauptzeugniß der protestantischen Gesinnung des Dichters:

es ist geradezu gegen die katholische Werkheiligkeit gerichtet. Eben so kann König Johann den Beweis geben, wie tief Shakespeare den Verfall und die Nichtigkeit des Papstthums erkannte. Heinrich V. und VI. und ganz besonders Heinrich VIII. stehen ganz auf demselben Sinne. In letzterem Stücke heißt es ausdrücklich von der Elisabethzeit:

„In ihren Tagen
Wird Gott in Wahrheit sein erkannt."

Merkwürdig ist, daß Shakespeare von den Lehren der päpstlichen Kirche doch noch eine fest hält: die vom Fegfeuer. Der Geist in Hamlet — bekanntlich seine eigne Hauptrolle, in der er als Schauspieler auftrat, — malt die Qualen des mittelalterlichen Purgatoriums mit den furchtbarsten Farben aus. Diesen einen Punkt ausgenommen, ist Shakespeare durchaus frei von allen confessionellen und dogmatischen Vorurtheilen.

Es muß noch einmal wiederholt werden: daß die tief religiöse Gesinnung und Haltung bei Shakespeare so gar nicht mit Absicht hervortritt, daß er sie so anspruchslos, so ganz ohne Prätension und ohne Ostentation nur hie und da, wo die Handlung auf ihren Höhepunkten angelangt ist, durchblicken läßt, das gerade ist es, was ihn so auszeichnet. Die Religion, das Innerlichste, Tiefste, Heiligste in der Menschenbrust tritt bei Shakespeare zwar als höchstes Moment auf, aber nur als integrirendes höchstes Moment, das sich dem großen Ganzen seiner

allſeitigen Weltanſchauung einfügt. In dieſem großen Ganzen ſeiner allſeitigen Weltanſchauung ſind alle andern Momente des Lebens nicht minder wie jenes Moment mit innen begriffen und enthalten. Als Dichter des Lebens in ſeiner Allſeitigkeit ſpiegelt Shakespeare auch alle Momente deſſelben in ſeinen Schöpfungen ab, die untergeordneten, niedern, wie die hohen und höchſten.

Shakespeare beherrſchte alle Höhepunkte des geiſtigen und des natürlichen Daſeins. Alle Mächte des Lebens waren ihm unterthan, die himmliſchen und die irdiſchen, die ſittlichen und die ſinnlichen Kräfte, er ließ ſie in ſeinen Schöpfungen mit der höchſten Freiheit unter einander ſpielen. Aber die höchſte Macht iſt ihm die Religion, die Macht, die die Menſchen in ihrem Innerſten richtet, in ihrem Gewiſſen. Shakespeare's zarter und feiner Sinn zeigt ſich bewundernswürdig in dem zarten und feinen Maßhalten im Gebrauch der religiöſen Motive, aber wo er chriſtliche Geſinnungen und Wahrheiten ausſpricht, da treten ſie als die geheimſten und tiefſten Gewalten des Menſchengemüths auf, durch die daſſelbe erhoben wird und getröſtet und niedergebeugt und gerichtet. Sie bringen dann die höchſten Wirkungen hervor, die die Poeſie jemals hervorgebracht hat und hervorbringen kann. Durch jenen ſichern Tact, durch jenes feine Maßhalten bewährt ſich Shakespeare ganz eigentlich als der erſte große Dichter der neuen, durch die Reformation mündig, innerlich frei, ſelbſtbewußt und ſelbſtſtändig gewordenen Zeit.

Eben ſo wenig, wie in einer ſtarren, einſeitig befangenen kirchlichen Anſicht, bewegt ſich Shakespeare in einem excluſiven Kreiſe von nationaler Sitte, die innerhalb der engen Grenzen des conventionellen, geſellſchaftlichen Tons eingeſchloſſen iſt, wie dies ebenfalls, namentlich bei den ſpaniſchen Dramatikern der Fall iſt. Denn bei Calderon treten bekanntlich Liebe und Ehre nicht als innere ſittliche Motive auf, ſondern als ganz äußerliche, conventionelle, der Galanterie und Liebesintrigue und des Ehrgefühls, des point d'honneur. Calderon's Moral iſt nicht die Sittlichkeit, ſondern die Sitte, die denn oft der Sittlichkeit gerades Wiederſpiel iſt. So gilt z. B. bei Calderon noch überall das mittelalterliche, unbändige und überreizte Ehrgefühl, wo bei dem leiſeſten und geringfügigſten Anlaß die Leidenſchaft durchbricht, wo im Augenblick der Dolch gezückt, mit dem Degen geklirrt wird, und es ganz in der Ordnung iſt, daß ein Rival im Duell beſeitigt wird.. Shakespeare hat dieſe mittelalterliche Vorliebe fürs Duell nicht mehr. In Timon läßt er den einen Rathsherrn, dem Alcibiades gegenüber die Worte ſagen:

„Faſt ſcheint es, ihr müh'tet euch
Todſchlag in Form zu bringen, Rauferei
Noch über Tapferkeit zu ſtell'n, die doch
Nur eine Mißgeburt von dieſer iſt.
Sie kam zur Welt, als Sekten und Parteien
Geboren wurden einſtmals.

Shakespeare, wie er keiner beſonderen Confeſſion angehört, gehört auch keinem beſonderen Lande an, er nimmt keine conventionellen Rückſichten auf die Sitten deſſelben. Er gehört auch keiner beſonderen Zeit, noch weniger einer beſonderen philophiſchen oder Kunſtſchule an. Das große Element, in welchem er ſich mit Meiſterſchaft bewegt, iſt vielmehr das allgemein Menſchliche, wie es jederzeit und überall iſt, es iſt die große allgemeine Menſchennatur. Aber dieſe Menſchennatur iſt nicht die, wie ſie im Alterthum bei Sophocles und den andern griechiſchen Tragikern vorkommt, ſondern es iſt die in jener weſentlichen Umgeſtaltung, in die das Chriſtenthum ſie hineingehoben hat, dergeſtalt, daß nun das Chriſtliche das Natürliche in ſeinem Innerſten durchdringt. Es iſt aber auch nicht mehr die katholiſche Weltenſchauung, die er feſthält, er kennt keine allein ſelig machende Kirche, vielmehr iſt es des Chriſtenthums innerſter Kern, der ihm für die Hauptſache gilt. Er hält ſich nur an die inneren, religiöſen Motive, nicht an die äußerlichen der Kirchenſatzung, des Gottesdienſtes und der Ceremonien. Er hält ſich eben ſo an die inneren ethiſchen Motive, an die allgemeine Moral, nicht an die Herkommniſſe und Vorurtheile der partikulären, der nationalen Sitte. Ihm gilt das Weſen, das Sein überall mehr als der Schein. Shakespeare verherrlicht das Große, das Edle in der Menſchen-Natur, wo er es antrifft. Ihm ſteht die religiöſe Geſinnung über der kirchlichen Geſinnung und die Sitt-

lichkeit über der Sitte. Ihm ſteht auch das rein Menſchliche über dem Stande und der bürgerlichen Ordnung. So entſchiedene Vorliebe er für die Ariſtokratie zeigt, und ſo tief er den Pöbel als Pöbel verachtet, ſo weit entfernt iſt er, wie die ſpaniſchen Dichter, die Leute aus dem Volke zu Repräſentanten aller Gemeinheit zu machen und nur die Heiligen, die Prieſter, die Könige und den Adel in ihrer Glorie erſcheinen zu laſſen.

Shakespeare achtet und ehrt die angeborne, innere Würde des Menſchen, die Tüchtigkeit einer edeln Natur, die Einſicht eines klugen Geiſtes und die Energie eines feſt ausgeprägten Charakters bei allen Menſchen und in allen Ständen. Denn Shakespeare's Ideal iſt das moderne Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität, der reinen, ſchönen Menſchlichkeit, im Sinne der chriſtlichen, nicht der heidniſchen, im Sinne der proteſtantiſchen, nicht der katholiſchen, im Sinne der modernen, nicht der mittelalterlichen Bildung. Dieſe gebildete Humanität und nur dieſe iſt Shakespeare die wahre Glorie des Lebens. Nicht der äußerliche Stand allein in der ſocialen Geſellſchaft, im Staate, nicht der äußerliche Zuſammenhang allein mit einer geſchloſſenen Kirchengemeinſchaft, giebt dem Menſchen ſeinen Werth oder Unwerth, ſondern vor allem das, was er innerlich iſt durch Selbſtgefühl und Bildung. Shakespeare bemißt den wahren Adel des Menſchen nach dieſem inneren Maßſtab der Bildung, nicht nach einem äußeren, zufälligen, conventio-

nellen, nach Namen und Titeln; sehr streng scheidet er den Schein und Schmuck von dem Wesen.

Eine Hauptstelle, wo Shakespeare diese seine innerste Ueberzeugung ausspricht, ist in Ende gut, Alles gut enthalten. Er legt sie dem König von Frankreich in den Mund: der also sich äußert:

„Gut ist, was gut ist
Ohn' allen weitern Namen. So auch Böses.
Beides ist, was es ist, durch sich allein
Nicht durch den Titel, den es trägt."

Eine zweite Hauptstelle steht im Kaufmann von Venedig, wo Bassanio sagt:

„Sehr schwach zeigt Aeußres oft das wahre Wesen.
Die Welt wird stets von Schein und Schmuck getäuscht.
Wo ist im Recht ein Streit so falsch und faul,
Den, ausgewürzt mit schönen Reden, nicht
Des Uebels Schein beschönigt? Wo im Glauben
Giebt's eine ganz verdammenswerthe Lehre,
Die irgend eines Frömmlers Stirne nicht
Wird segnen und erhärten aus der Schrift,
Verhüllend Unvernunft mit schönem Schmuck?
Kein Laster ist so dumm, daß es sich nicht
Der Tugend Zeichen äußerlich anmaßte."

In demselben Kaufmann von Venedig sagt der Prinz von Aragonien die schönen Worte:

„Wer wirds wagen
Das Glück zu hintergehn, geehrt sein wollen
Ohne den Stempel des Verdiensts? O keiner
Wag' unverdiente Ehren anzunehmen!

O daß man ſtets Dienſt, Aemter, Würden
Erwürbe ohne Trug, und lautre Ehre
Erkauft ſtets würde vom Verdienſt des Trägers!
Wie mancher Kahlkopf deckte dann ſein Haupt,
Wie mancher, der befiehlt, gehorchte dann,
Wie viel gemeinen Pöbel läſe man
Aus üppger Ehre Saat und wie viel Ehre
Griff man aus Spreu und Kehricht auf der Zeit,
Sie glänzend aufzufriſchen!“

Köſtlich läßt Shakespeare in demſelben an Sentenzen ſo überreichen Luſtſpiel den ſcherzhaften Graziano die Heucheleien der ſ. g. ehrbaren Leute verſpotten, wie denn niemand ſo tief, wie Shakespeare, die Heuchelei überhaupt zu geißeln verſteht:

„Ich leg' das Kleid des ehrbar'n Menſchen an,
Sprech' rückſichtsvoll und fluch' nur hie und da,
Trag' in der Taſche ſtets Gebetbücher,
Blick ſalbungsreich und deck' beim Tiſchgebet
Die Augen mit dem Hut nicht, ſeufz' und ſage
Amen, gleich einem, der wohleinſtudirt
Der Großmama zu Lieb' den Frommen ſpielt.“

In demſelben Stücke ſagt noch Antonio:

Merk' das Baſſanio!
„Der Teufel kann ſo wie's ihm nützt, die Schrift
Citir'n; ein böſes Herz, das heilig Zeugniß
Anführt, iſt wie ein Schuft, der heiter lächelt,
Ein ſchöner Apfel, angefault im Kern. —
O was für gütig Aeußres Falſchheit hat!“

Und weil Shakespeare nur der innerliche Kern der reinen ſchönen Menſchlichkeit in allen ihren Erſcheinungsformen als Ideal gilt, iſt er eben die vollendete Concentration des modernen Weltbewußtſeins,

deſſen Baſis jene Innerlichkeit iſt. Die Innerlichkeit mißbraucht weder den äußeren Schein zu ſchlimmem Zweck, noch bleibt ſie überhaupt an ihm haften; ſie ſucht vielmehr dem Weſen der Dinge beizukommen, ſie ſucht die Außenwelt zu begreifen, ſie ſich verſtändlich zu machen, um ſie auf die rechte Weiſe genießen zu können. Der moderne Geiſt geht mit Bewußtſein darauf aus, die Wirklichkeit zu durchdringen, ſich mit ihr zu verſöhnen, in ein liebevolles Verhältniß zu ſetzen, in ihr heimiſch zu werden. Dieſes Streben in der Welt zu Hauſe zu werden, iſt ganz eigentlich eben das innerſte Bedürfniß des modernen Strebens nach Bildung, das zuerſt Baco von Verulam, der Zeitgenoß Shakespeare's mit den berühmten Worten ausſprach: Knowledge is power, Bildung iſt Macht.

Wie Shakespeare in der kirchlichen Sphäre das ſtarre Prieſterthum negirt, ſo negirt er auch die ſtarre Amtsgewalt in der Politik und im Recht. Er läßt in Maß für Maß Iſabellen vor dem ſtolzen, ſtarren Richter Angelo ſeine innerſte Herzensmeinung in den tiefſinnigſten Sätzen darlegen. Sie ſagt dem ſtarren Richter, daß die Engel über die Ueberhebung menſchlicher Machthaber weinen und wenn ſie ſich ſo wie dieſe gebehrden wollten, zu Menſchen ſich heruntergaukeln würden von der Unſterblichkeit.

„Barmherziger Himmel!
Eh'r ſpalteſt du mit ſcharfen Schwefelkeil
Die unzerſtörbar knot'ge Eiche, als
Die ſanfte Myrthe! — Doch der Menſch, der ſtolze,

Mit kleiner, kurzer Amtsgewalt bekleidet,
Uneingedenk ganz deſſ'n, was ganz gewiß iſt,
Daß Glas ſein Stoff — gleich einem zorn'gen Affen,
Führt er Schalkspoſſen auf vor'm hohen Himmel,
Daß Engel weinen möchten, die zu Menſchen
Mit unſrer gräm'ſchen Laun' alle ſich lachten."

Iſabelle fährt hierauf fort, dem ſtolzen ſtarren Richter die herbe Ungerechtigkeit der ſich überhebenden Amtgewalt, die frei ausgeht, wenn ſie das Aergſte thut, durch ſchlagende Beiſpiele zu Gemüthe zu führen. Sie ſagt:

„Frei ſpotten große Herrn des Heil'gen: Witz
Iſt drin, bei Niedern ſchädliche Entwürd'gung.
Beim General iſt's nur ein Wort im Zorn,
Was beim Soldaten g'radhin Blasphemie iſt."

Und als nun der ſtolze Richter fragt:

„Warum bringt dieſe Sprüche ihr an mich?"

antwortet ſie, zu erkennen gebend, daß die Amtsgewalt im guten Schein immer noch eine Cur habe:

„Weil Amtsgewalt, obgleich ſie fehlt, wie andre,
Noch in ſich ſelbſt führt eine Medicin,
Die auch das äußerſte Verbrechen heilt."

Shakespeare kennt keinen Abſolutismus, keine unerbittliche, ſtarre Gerechtigkeit, kein hartes, rauhes Recht, die Gnade geht ihm über Alles, ſie iſt ihm die Krone und der Triumph der reinen, ſchönen Menſchlichkeit, die ſein Ideal iſt. Unter den vielen, ſchönen Stellen, die ſich in Shakespeare finden, ſind gewiß die beiden Stellen, die er Portia im Kaufmann von Venedig und Iſabella in Maß für Maß über die Gnade in den Mund legt, zwei der allerſchönſten.

Portia ſagt zu dem Juden Shylock von der Gnade:

„Sie träufelt, wie des Himmels ſanfter Regen,
Herab zur Erd' und iſt zwiefach geſegnet:
Sie ſegnet den, der giebt und den, der nimmt.
Am mächtigſten iſt ſie im Mächtigſten, ſie ziert
Den Fürſten auf dem Thron mehr als die Krone.
Sein Scepter zeigt die irdiſche Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majeſtät,
Darin die Furcht und Scheu der Kön'ge liegt.
Doch Gnad' iſt höher als die Sceptermacht,
Sie thronet in der Kön'ge Herzen
Sie iſt ein Attribut des Allerhöchſten
Und ird'ſche Macht kommt Gottes Macht dann gleich,
Wenn Gnade geht vor Recht. Und darum Jude,
Haſt gleich du volles Recht, bedenke dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unſer Keiner
Zum Heile käm'. Wir bitten all' um Gnade
Und dies Gebet lehrt uns auch alle üben
Der Gnade Thaten.“

Eben ſo herrlich und ſchön iſt, was Iſabella zu Angelo ſagt:

“Glaubt es, kein Gepränge
Das je die Großen dieſer Welt umgiebt,
Nicht Königskrone, noch das Vollmachtsſchwert
Nicht Marſchallsſtab, noch Richteramtstalar
Umkleidet ſie mit halb ſo ſchöner Zier
Als Gnade“.

„Ach, alle Welt war Gottes Zorn verfallen
Und er, der höchſtes Recht zur Rache hatte,
Fand doch ein Mittel aus zu ihrer Rettung.
Wie würd's euch gehn, wenn er, der höchſte Richter
Euch ſollte richten, wie ihr ſeid? Bedenkt das,
Und Gnade wird von euren Lippen ſtrömen
Gleich einem Neugebornen“

Eben so ist es überaus herzerhebend, wenn Shakespeare in Cymbeline, den Posthumus dem Giacomo, der ihm durch seine schändliche Hinterlist die treue Gattin Imogen verschwärzt hat, so daß er gewillt war sie tödten zu lassen, Gnade und Verzeihung mit den Worten angedeihn läßt:

„Knie nicht vor mir!
All' meine Macht an dir ist — dich verschonen
Und meine Rache, dir verzeihen. Lebe
Und geh' mit andern besser um."

Man wird hier unwillkürlich an die himmelschöne Weisung der Bergpredigt: Liebet eure Feinde, segnet, die euch fluchen, thut wohl denen, die euch hassen, bittet für die, die euch beleidigen und verfolgen, erinnert — und damit daran, daß der innerste Stern und Kern des Christenthums gar sehr tief in der schönen Seele Shakespeare's ruhte, so himmelfern er auch jederzeit davon ist, das Gepränge christlicher Redensarten vor sich her zu tragen.

Shakespeare ist das erhabene Standbild, in dem der protestantisch-germanische Geist im Adel der modernen Bildung sich zum erstenmale gleichsam incarnirt zusammenfaßte. Die ganze noch heute lebende protestantisch-germanische Welt kann zu diesem erhabenen Standbilde mit Ehrfurcht und Bewunderung fort und fort aufblicken und sich an den sanften Zügen jener mit der alten, mittelalterlichen, heroischen Energie so schön verschmolzenen modernen Bildung, jener Gemüthlichkeit, Milde und Wärme der Weltauffassung, jener liebevollen, von aller Härte und Einseitigkeit

mittelalterlicher Weltverachtung und Weltabtödtung, ſtarren Prieſterthums und ſtarrer Amtsgewalt entfernten Herzenstoleranz erquicken, die Shakespeare vor allem adeln und verklären. Denn jene ſanften Züge ſind eben, um es nochmals zu betonen, die Grundtugenden der gebildeten, proteſtantiſch-germaniſchen Welt.

Als der erſte Dichter des modernen Selbſtbewußtſeins, das mit der Reformation erwachte, erſcheint Shakespeare aber nicht nur als der Repräſentant der neuen proteſtantiſchen Weltanſchauung, die von der Welt weiß und ſie zu begreifen ſucht, gegenüber der alten katholiſchen Weltanſchauung, die die Welt negirte, ſondern er erſcheint auch als der Vertreter des germaniſchen Geiſtes, der die Geiſtesfreiheit als Standarte feſthält, gegenüber dem romaniſchen Geiſte, der die Menſchen unter dem Panier der Glaubensherrſchaft gebunden hielt. Wie von jener katholiſchen Weltanſchauung, die die Welt als eitel und nichtig negirte, war von dieſem romaniſchen Geiſte, der mit der Hierarchie der Kirche die Welt beherrſchte, das ganze Mittelalter hindurch die Weltentwickelung geleitet worden, in erſter Linie von den Italienern, von den Päpſten Roms, die über die Kaiſer Deutſchlands triumphirten. In den größten Männern Italiens, wie in Gregor VII., Innocenz III. und zuletzt in Machiavelli culminirte der romaniſche Geiſt, welchem Kirche und Staat unterthan gemacht wurden. Mit der Reformation aber trat dieſem katholiſch-romaniſchen Geiſte der proteſtantiſch-

germaniſche Geiſt, der Geiſt der freien Humanität, der Geiſt der freien Bildung gegenüber und rang ihm nach wiederholten Kämpfen die Weltherrſchaft endlich ab. Zwar kamen die beiden andern katholiſch-romaniſchen Länder, Spanien und Frankreich, noch eine Zeit lang an die Spitze, von den Jeſuiten, von Carl V. und Philipp II., von Richelieu und Ludwig XIV. geführt — und die katholiſch-romaniſche Poeſie trieb noch in Lope und Calderon, in Corneille und Racine ihre letzten, ſchönen Blüthen; aber England, der Repräſentant des germaniſch-proteſtantiſchen Geiſtes erlangte doch zuletzt das Uebergewicht in der Politik und nicht blos in der alten Welt, ſondern auch in der neuen, über die es ſich mit ſeinen Colonien ausdehnte. Es erlangte eben ſo das Uebergewicht in der Poeſie durch Shakespeare, dem kein romaniſch-katholiſcher Dichter gleichkommt.

Die Poeſie Shakespeare's wurde der Diamant, in welchem alle Farben des Weltalls im Lichte der von dem proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte gewonnenen neuen, freieren Weltbildung ſich ſpiegelten. Sie wurde der Baum mit den ſchönen Blüthen, von dem nachher die Früchte ins wirkliche Leben abfielen. Kirche und Staat wurden durch den neuen proteſtantiſch-germaniſchen Geiſt der freien Humanität neu geſtaltet. Die Gebiete der Politik und Staatswiſſenſchaft, wie die der Moral, der Theologie und Pädagogik wurden durch die Einführung der Toleranz und der ſ. g. philantropiſchen Ideen wohlthätig umgeſchaffen. Derſelbe Geiſt, der durch Shakespeare's poetiſche Schöpfungen

wehte, wehte auch durch die philoſophiſchen Schöpfungen des Hugo Grotius, des Lehrers Guſtav Adolf's, der die Humanität ins internationale Staatsrecht einführte; er wehte in Spinoza, der in ſeiner Ethik darauf zurückkam; er wehte in Locke, der dieſelbe Humanität und die Toleranz ins nationale Staatsrecht übertrug; er wehte in Rouſſeau und den Encyclopädiſten welche die philantropiſchen Ideen, freilich mit vielen Uebertreibungen, dem katholiſch-romaniſchen Abſolutismus in Kirche und Staat entgegenſetzten; er wehte endlich auch in Leſſing, in Herder, in Goethe und Schiller, in Peſtalozzi. Shakespeare gebührt der Ruhm, dieſen neuen Geiſt der freien, gebildeten Humanität zuerſt mit Bewußtſein ausgeſprochen zu haben.

Shakespeare war es, der den ganzen ſubſtantiellen Ideengehalt des ſeit der Eliſabethperiode definitiv vom mittelalterlichen Katholizismus als einem überwundenen Standpunkt losgekommenen engliſchen Volks in ſich zuſammenfaßte und ihn mit dem neuen proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte wie mit einem ſchöpferiſchen Lebensbalſam unaustilgbar durchtränkte. Während die Spanier, von denen ihre Inquiſition das neue proteſtantiſche Ferment ferne hielt, in ihrem romaniſch-katholiſchen Geiſte, wie ihnen Calderon ihn poetiſch verherrlicht hatte, ſtarr ſtehen blieben und ihnen ſo in Zeit von zwei Jahrhunderten vom bornirten Abſolutismus und Pfaffengeiſt das Mark des beſten Lebens ausgeſogen wurde, erhob ſich England zu erneuter Kraft: es trat, die Jünglingsjahre des Mittelalters

verlaſſend, mit friſchem, frohen Lebensmuth ſeine Mannesjahre an. Während die Spanier, wie ſie jetzt ſind, wohl noch für Privatvortheil und Privatehre ihr Leben in die Schanze ſchlagen, aber für etwas Allgemeines indifferent geworden ſind, iſt den Engländern jenes Allgemeine, insbeſondere ihr Land das Allernächſte; während die Spanier wohl noch phyſiſchen Muth haben, aber keinen moraliſchen Muth mehr, zu dem eben ein Geiſtiges das Bewegende ſein muß, haben die Engländer im höchſten Grade Beides. Während den Deutſchen in den letzten zwei Jahrhunderten von ihren Theologen vorzugsweiſe Demuth, den Franzoſen von ihren Poeten vorzugsweiſe Eitelkeit gepredigt worden iſt, haben die Engländer von Shakespeare Selbſtachtung gelernt und das iſt die männliche Tugend, mit der ſie zur Größe emporgeſtiegen ſind. Seine Helden ſind alle des Sinnes, welchen Norfolk in König Richard II. ausſpricht:

„Ehr' iſt mir Leben: beide ſind nur eins
Nehmt Ehre mir, mein Leben gilt für keins!"

Die ſchönen Worte, die man immer und immer in England hört: Selfesteem, selfpossession, selfgovernment, voluntary principle u. ſ. w. haben alle ihren Quellpunkt in der weltvertrauten, populairen, liebenswürdigen Lebensweisheit Shakespeare's, in jenem Selbſtgefühl, das bei ihm durch alle Poren ſeiner Poeſie wie Balſamduft herausathmet. Wenn Napoleon von Corneille ſagte: Corneille hat die franzöſiſche Tapferkeit geſchaffen, ſo kann man — und ich glaube mit weit gegründeterem Rechte von Shakes-

peare ſagen: Shakespeare hat den ganzen öffentlichen Geiſt von England geſchaffen, einen Geiſt, der zugleich tapfer und männlich und beſonnen und human iſt. Indem der große Dichter die ganze Energie des alten normänniſchen Heroismus, die ganze ritterliche Ehre, Vaterlandsliebe und Tapferkeit des Mittelalters, in dem was ihren heiligen, unantaſtbaren Kern ausmacht feſthielt, ließ er doch zugleich auch die erſten, ſanften Tubatöne jener Toleranz und Humanität in die Welt hinaus erſchallen, die erſt England und nach England auch die Staaten des Continents von dem Drucke des ſtarren und einſeitigen, mittelalterlichen Glaubensfanatismus der Päpſte und von dem deſperaten Abſolutismus und Deſpotismus der Machiavelliſtiſchen Staatskunſt losgelöſt und zu freien und wirklich gebildeten Staaten umgeſchaffen oder doch umzuſchaffen angefangen haben.

Aus dieſem Geſichtspunkte, dünkt mich, fällt auf Shakespeare ein ganz eigenthümliches Glanzlicht und er erhält eine ſpeciellſte, religiöſe und politiſche Bedeutung für die gegenwärtige Zeit. In der Verwirrung unſerer Tage kann man ſich an dem klaren, feſten, ſo energiſchen und freien und doch zugleich ſo gemäßigten und beſonnenen Geiſte Shakespeare's orientiren. Ohne im Geringſten fanatiſch oder pietiſtiſch zu ſein, iſt er tiefreligiös, ohne im Geringſten abſolutiſtiſch zu ſein, lebt in ihm das ſtärkſte Bewußtſein der Nothwendigkeit einer geordneten Staatsorganiſation. Er verwirft die Auctorität weder in Kirche, noch in Staat, aber er verwirft die rein äußerliche Auctorität,

den Zwang und die Willkür, er will eine innerliche, humane, gebildete Auctorität.

Es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, daß die Revolution des Staats, der an der Spitze der Entwickelung des protestantisch-germanischen Geistes stand, mit ohne allen Vergleich größerer Mäßigung, mit ohne allen Vergleich geringerem Blutvergießen ins Werk gesetzt ward, als die Revolution des katholisch-romanischen Hauptstaats. Und eben so denkwürdig ist die Thatsache, daß England, indem es sein protestantisch-germanisches Princip gegen die romanisch-katholischen Tendenzen der Stuarts zwar mit unerschütterlicher Kraft, aber auch mit relativ großer Mäßigung festhielt, durch dieses Princip nicht blos zu dem festesten und tüchtigsten Bestande seines Gemeinwesens, sondern auch zu der kräftigsten und vielseitigsten Entwickelung desselben gelangte, während in dem von dem unruhig wogenden romanischen Geiste bewegten Frankreich offenkundig noch das Ferment der Revolution gährt, die innere Ruhe und Ordnung bedroht und auch das übrige Europa mit unaufhörlichen Besorgnissen erfüllt. England hat auf die Elemente des protestantisch-germanischen Geistes: christliche Duldung, Billigkeit, Humanität in der religiösen Sphäre, Mäßigung, Besonnenheit und Weisheit und größtmöglichste Achtung der individuellen, persönlichen Freiheit in der politischen Sphäre, unermüdliche, praktische Arbeitsthätigkeit und von wahrer Ehre und Vaterlandsliebe durchdrungenem, tapfersten und energischsten Mannes-Heroismus eine Staatsschöpfung aufgebaut,

die mit ihren Colonien die größten Weltreiche, wie das römiſche, nicht nur an äußerem Umfang, ſondern auch an innerer, politiſcher Schwerkraft und an intenſiv nachhaltiger Handels- und Induſtrie-Productivität bei weitem übertrifft.

Der germaniſch-proteſtantiſche Geiſt iſt der Geiſt einer organiſirten Freiheit, die einmal feſthält: eine Gliederung der Claſſen und Stände der Geſellſchaft, welche in der Natur der europäiſchen Staaten, als unter beſtimmten gegebenen Lebensbedingungen zuſammengetretenen und hiſtoriſch ausgebildeten Organismen, begründet iſt, und zweitens feſthält: das selfgovernment, eine freie Selbſtregierung dieſer Claſſen und Stände nach ihren von ihnen ſelbſt am Beſten verſtandenen Intereſſen; — während der romaniſche Geiſt im Papſtthum Gregor's VII. und im Königthum Ludwig's XIV. eine abſolute Centraliſation in einem unumſchränkten Haupte herzuſtellen ſuchte. In jener organiſirten Freiheit gehen Energie der oberſten Herrſchaft und freie, ſelbſtſtändige Entwickelung aller Glieder des Staats in ihren untergeordneten Lebenskreiſen Hand in Hand; in dieſem centraliſirenden Abſolutismus fehlt die letztere ganz. Jene organiſirte Freiheit iſt die engliſche Freiheit; ſie iſt es, die der engliſchen Staatsſchöpfung noch auf lange Zeit eine Dauer ſichert, namentlich ſeitdem ſie in Amerika einen neuen ungeheuren Boden errungen hat, wo ſie, und zwar hier durch das ausgebildetſte selfgovernment, über das katholiſch-ſpaniſche Element mit reißender Schnelligkeit Terrain auf Terrain gewinnt: ich erinnere an

Teras, an die neuſten Erwerbungen von Merico, an Californien, wo eine ganz neue Weltgeſchichte auftaucht. Frankreich dagegen wird von dem romaniſchen Principe hin- und hergeworfen. Das romaniſche Princip hat immer zum Extrem des Deſpotismus eine Hinneigung gehabt. Dieſes Princip hat in der Revolution zwar den alten katholiſchen Fanatismus und königlichen Deſpotismus gebrochen, aber einen neuen politiſchen Fanatismus und Deſpotismus erſchaffen, der eben ſo radical und intolerant iſt. Frankreich hat allen hiſtoriſchen, aus der Volksentwickelung hervorgegangenen Organismus des Staats aufgehoben, ſich durch einen plötzlichen Ruck von der Vergangenheit losgelöſt und zwar die Gleichheit, aber nicht die Freiheit erobert. Vielmehr iſt es das rein abſtracte Egalitätsprincip, das in Frankreich immer und immer wieder die individuelle Freiheit bedroht, nicht blos in den politiſchen Kreiſen des Staats, ſondern auch in den ſocialiſtiſch-communiſtiſchen der Geſellſchaft. Englands politiſches Ideal iſt die organiſirte Monarchie mit der Freiheit des Selfgovernment der Gemeinden und Corporationen; Frankreichs politiſches Ideal iſt die abſtracte Republik mit der wohlfeilen, abſtracten Gleichheit und der ſehr theuern, realen, deſpotiſchen Centraliſation in der Regierung.

Daß England an dem proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte, an dem Geiſte, der die Freiheit, aber nicht die Gleichheit und die organiſirte Monarchie im Gegenſatz einer abſtracten Republik will, ſo feſtgehalten hat, das

hat es, meine ich, nicht wenig seinem großen Shakespeare zu danken. Shakespeare war seit seiner Wiederanerkennung im achtzehnten Jahrhundert, dem Jahrhundert, wo England im Frieden seine ganze Staatsorganisation consolidirte, der Hauptlehrer der ganzen modernen Bildung für England.

Der moderne Geist der Humanität trat in Shakespeare's Dramen zuerst im vollen Zauber der Poesie verklärt auf, er erschien in der reizendsten Färbung und zugleich in der kräftigsten Fassung. Er gab dem Bewußtsein des Volks einen sicheren Halt und einen sanften Adel. Sein Glanz und Duft durchdrang und erfüllte das ganze englische Leben. Die Jugend ward an Shakespeare groß gezogen, schon in den Schulen lies man diesen so ungemein die Selbstthätigkeit herausfordernden energischen, männlichen Geist, an die noch weichen Seelen herantreten, er hauchte ihnen Selbstgefühl, Kraft und Muth ein und er blieb ihr Führer durchs ganze Leben. In den Familien aller Gebildeten Englands ist Shakespeare noch heut zu Tage, nächst der heiligen Schrift und den Classikern, ein Kernpunkt der Bildung. Alles, was zur guten Gesellschaft gehört, kennt ihn durch und durch; bei allen öffentlichen Gelegenheiten, in den Parlamentssitzungen, bei Festen und Gastmählern, wird, indem man Sentenzen und Maximen aus Shakespeare in die Reden einflicht, sein glorreiches Andenken festgehalten und man bekennt sich fort und fort mit Begeisterung zu seinem Geiste.

Shakespeare's Ideal der freien Humanität postulirte eine billige, humane, christliche Freiheit, eine Freiheit, die sich eben so besonnen und gemäßigt in der religiösen Toleranz, als energisch und männlich in der Verwerfung des blinden, passiven, politischen Gehorsams ankündigt. Politisch hegte Shakespeare die Meinung, die sich zum vollen Bewußtsein bei ihm erhob, daß eine organische Gliederung der Classen und Stände, eine Rangunterordnung der Gesellschaft, so naturgemäß sei als staatsklug.

Er hat diese Ansicht am stärksten in Troilus und Cressida ausgesprochen. Er legt sie da dem weisesten Griechen Ulysses in den Mund, in der Scene der Rathsversammlung der griechischen Heerfürsten vor Agamemmon's Zelt im ersten Acte, wo berathschlagt wird, was hindre, daß Troja, obgleich sieben Jahre lang schon belagert, falle. Ulysses sagt:

„Troja, das fest noch steht, es läg' danieder,
Des großen Hectors Schwert hätt' keinen Herrn,
Wenn folgendes nicht hinderte:
Die Gliederung der Herrschaft ward mißachtet:
(The specialty of rule has been neglected)
Und seht, so viele Griechenzelte leer stehn
Auf'm Plan, so viel giebt's leere Factionen.
Der Himmel selbst, die Fixstern' und die Erde
Beachten Rang und Vortritt, rechte Stelle,
Stillstand und Lauf, Verhältniß, Zeit und Form,
Pflicht und Gebrauch: in allem waltet Ordnung.
Drum hat der herrlichste Planet, die Sonne,
In edlem Vorgang, Thron und Sphär' inmitten
Der andern. Sein hellbringend Auge bessert
Der bösen Sterne drohende Aspecten,

Regiert gleich Königs Wort, die Bös'n und Guten
Ohn' allen Widerſtand. Doch, wenn die Sterne
In ſchlimmer Miſchung ohne Ordnung wandeln,
Welch' Plag' und welches Unheil, welch' Empörung,
Welch' Wüthen auf der See, und welch' Erdbeben
Und Windestoben, Grauen, Wechſel, Schrecken,
Dreht um und bricht, reißt nieder und entwurzelt
Die Einheit und die eheliche Ruh der Staaten
So ganz von Grund aus. O, iſt Rang erſchüttert,
Der aller hohen Pläne Leiter iſt,
So iſt das Unternehmen krank. Wie könnten
Gemeinden, Schulen, Gilden in den Städten,
Friedſamer Handel von getrennten Ufern,
Der Vorzug und das Recht der Erſtgeburt,
Des Alters Vorgang, Krone, Scepter, Lorbeern,
Anders, als durch den Rang in Kraft beſtehn?
Schaff' ab den Rang, verſtimme dieſe Saite
Und horch, welch' Mißklang folgt. Dann trifft ſich Alles
In reinem Widerſtand. Gedämmte Fluth
Hebt dann den Buſen höher, als die Ufer.
Und macht zum Brei den ganzen feſten Erdball.
Dann macht der Starke ſich zum Herrn des Schwachen,
Der rohe Sohn ſchlägt ſeinen Vater todt,
Recht wird Gewalt, vielmehr büßt Recht und Unrecht
Den Namen ein, mit der Gerechtigkeit
Die in dem ew'gen Streit von beiden ruht *),
Dann ſchließt ſich jedes Ding ein in Gewalt,
Gewalt in Willkür, Willkür in Begierde

*) Eine der tiefſten Anſchauungen Shakespeare's. Während die deutſchen Philoſophen das Recht rein idealiſtiſch nehmen, nehmen es die Machthaber rein realiſtiſch: das Recht iſt in der Praxis identiſch mit der Macht, während die deutſche Philoſophie ſeine Wohnſtätte unverdroſſen immer und immer wieder in den Wolken des Olympos aufſucht.

Und die Begierd', ein allgemeiner Wolf,
Zwiefach geſtützt von Willkür und Gewalt,
Muß alles ſich alsdann zur Beute machen,
Zuletzt ſich ſelbſt auffreſſen. Agamemnon,
Dies Chaos folgt, iſt Rangordnung erſtickt,
Dem Fall derſelben nach.
Und dieſe Rangverletzung iſt es, die
Zurückgeht, Schritt für Schritt, indem ſie meint,
Sie klimm' empor. Der Feldherr iſt verachtet,
Von dem, der niedrer eine Stuf' und der
Vom nächſten unt'r ihm: ſo wird jede Stufe,
Die jenen erſten kranken Schritt des Höhern
Zum Vorbild hat, zu einem neid'ſchen Fieber
Von blaſſer und blutloſer Eiferſucht.
Und dieſes Fieber iſt's, das Troja hält,
Nicht ſeine eigne Spannkraft."

Shakespeare iſt in dieſem Sinne, aber nur in dieſem Sinne durch und durch ariſtokratiſch geſinnt. Nach ihm ſoll herrſchen, wer zu herrſchen verſteht: das iſt ſein Begriff von der Ariſtokratie, der der Rangvorzug gehört. Shakespeare ſelbſt redet durch den Mund York's, wenn er im zweiten Theil Heinrichs VI. dieſen ſagen läßt:

„Gehorchen mag, wer nicht zu herrſchen weiß."

Aber er redet auch durch den Mund des Narren, den er im Lear fragen läßt:

„Sag mir einmal, iſt ein Wahnwitziger ein Adliger oder ein Bürgerlicher?"

An und für ſich iſt ihm der Unterſchied zwiſchen dem Adel und dem Bürgerthum eine Verrücktheit *).

*) Der Curioſität wegen erwähne ich, daß Rahel, als ſie dieſen Satz in Shakespeare fand, glückſelig war. (ſ. Rahel's Briefe.)

Der ariſtokratiſche Geiſt iſt bei Shakespeare ein Geiſt, der nicht von der Geburt und dem Beſitze als ſolchen, allein den Adel abhängig macht, ſondern der darauf dringt, daß der Adel wirklich adelig ſei, d. h. daß er innerlich tüchtig ſich bewähre. Bei Shakespeare wird dieſe innerliche Bewährung dem Adel durchaus angemuthet, er verlangt von dem Adel vor allen Dingen innere Hoheit. So ſagt die Herzogin von Gloſter in König Richard II:

„Was beim gemeinen Mann Geduld wir nennen,
In edler Bruſt iſt's bleiche kalte Feigheit."

Der ariſtokratiſche Geiſt Shakespeare's iſt der Antipode des Geiſtes der Gleichheit, der alles nivellirt und der nothwendig die breite, äußerliche Mittelmäßigkeit, jenes Kleinkrämerthum zur Folge hat, wie z. B. Frankreich es heut zu Tage zeigt. Shakespeare's ariſtokratiſcher Geiſt will den Adel nicht zu ausſchließlichen Inhabern der Bevorrechtigungen gemacht wiſſen, er will vielmehr immer wieder das neuauftauchende Verdienſt den älteren Inhabern der Bevorrechtigungen zugeſellt haben, gerade ſo wie das praktiſch, in der fortwährenden Fuſion der gentry in die nobility, in England feſtgehalten wird. In Ende gut, Alles gut, läßt Shakespeare den König von Frankreich, den Repräſentanten der Standeswürde, den Höchſten auf der Staffel der Adelsehren, ausdrücklich ſagen, als der ſtolze, junge Graf von Rouſſillon Helena, die arme Arztestochter nicht heirathen will:

„Es iſt doch ſeltſam,
Daß unſer Blut, wenn man's zuſammengöſſe
Durchaus nicht Unterſcheidung irgend leidet,

Nach Farbe, nach Gewicht und Lebenswärme
Und ſtehn doch jetzt ſo mächtig unterſchieden.
Wär alles ſie, was irgend Tugend iſt,
Und das nur nicht, was dir mißfällt,
Daß ſie des armen Arztes Tochter iſt,
Mißfällt dann nicht um eines bloßen Namens
Die Tugend dir? Drum handle du nicht alſo.
Wenn edle That ausgeht von niedrem Stand
So wird der Stand geadelt durch die That.
Wo große Zuthat blüht und keine Tugend iſt,
Giebt's waſſerſücht'ge Ehre nur. Gut iſt
Was gut iſt, ohne Namen, ſo auch Böſes.
Beides iſt, was es iſt, durch ſich allein,
Nicht durch den Titel, den es trägt.
Jung iſt ſie, klug und ſchön: in dieſen Stücken
Unmittelbare Erbin der Natur.
Das adelt ſie. Das iſt des Adels Schmach
Führt man ihn anmaßlich im Stammbaum nach
Und thut der Ahnen unwerth. Beſter Adel
Iſt wenn man durch die Thaten werther iſt
Der Ehr', als durch die Ahnen."

Dieſer ariſtokratiſche Geiſt, der auf innerer Tüchtigkeit, auf Klugheit und Weltverſtand baſirt und nicht ſo bornirt excluſiv iſt, wie er leider in Frankreich und Deutſchland war und hier zum Theil noch ſein will, hat dem engliſchen Volke ſeine Größe gegeben. Dieſen Geiſt haben die Revolutionen Englands nicht austilgen können, ſelbſt Cromwell ſah ſich genöthigt, wieder ein Oberhaus herzuſtellen. Die zweite Revolution, „die glorreiche," ging weſentlich von der Ariſtokratie aus. Der Hauptgarant der ariſtokratiſchen Geſinnung iſt die Sitte in England, die Macht, die mehr Gewalt hat, als die Geſetze und ſtärker iſt, als alle

Artillerie. Dieſe Sitte ward von Shakespeare poetiſch fixirt. Shakespeare's politiſches Ideal iſt zugleich ſein poetiſches Ideal geworden; er hat die organiſirte Monarchie im Schlußdrama der großen Galerie ſeiner engliſch-hiſtoriſchen Stücke, in Heinrich VIII. verherrlicht. In den vorausgehenden Stücken, in Heinrich VI. und Richard III. hatte er ſowohl die ehrgeizigen Anmaßungen der unaufhörlich rebellirenden Vollblut-Barone, die Inconvenienzen der ganzen aus dem rohen Waffenhandwerk emporgewachſenen alten Feudal-Adelsherrſchaft, als die wilde Unbehülflichkeit der neuen Volksherrſchaft, wie der Irländer Cade ſie auf Anſtiften York's verſuchte, geſchildert. In allen dieſen Stücken ſteuerte Shakespeare ſchon auf das Ziel ſeiner Liebe und Begeiſterung, auf die geſicherte Stellung der neuen Monarchie hin, die er in Heinrich VIII. vorführt, die Monarchie, in der alle drei Gewalten, König, Adel und Volk, in harmoniſcher Gliederung ſtehen. Dieſe Monarchie iſt die moderne, verſtändige, wo die politiſche Weisheit am Steuerruder ſitzt, die Monarchie, die Ulyſſes in Troilus und Creſſida Act III. Scene 3. mit den ſchönen Worten bezeichnet, welche an die Hand geben können, wie hoch der Dichter die hohe Staatskunſt ſetzte, die ihm geradezu eine gotteingegebene iſt:

„Die Vorſicht kennet in wachſamen Staaten
Beinah' ein jedes Korn von Plutus Gold,
Sie faſſet Grund in unbegriffnen Tiefen,
Nimmt bei Gedanken Platz und, gleich den Göttern faſt,
Deckt ſie ſie auf in ihren ſtummen Wiegen.
Ein tief Geheimniß liegt (mit dem Geſchichte
Sich nie befaſſen dürfte,) in der Seele

Des Staats, das göttlichere Wirkung hat
Als Wort und Feder ihm kann Ausdruck geben."

Das ganze Stück Troilus und Creſſida iſt darauf berechnet, zur Anſchauung zu bringen, wie die kluge Staatsweisheit, die feine Politik und Diplomatie über dem alten plumpen Waffenhandwerk ſteht und wie hoch ein verſtändiger Geiſt über der Fauſtbravour ſich erhebt. Der kluge Ulyſſes und der weiſe Neſtor verbrauchen den großen übermüthigen Myrmidonenfürſten, „der voll das Ohr hat ſeines Ruhmes" und den plumpen Ajax, wie Hunde zu ihren Zwecken. Neſtor ſagt:

„Zwei Hunde ſollen
Einander zähmen. Der Stolz allein
Kann dieſer Beſtien Hetzknochen ſein."

Und Ulyſſes ſagt:

„Man tadelt unſre Staatskunſt, nennt ſie Feigheit
Und rechnet Weisheit nicht zum Kriegsbedarf.
Der Vorſicht greift man vor und ſchätzt nur die That,
Die thut die Fauſt. Das ſtille geiſt'ge Amt,
Das ausdenkt, wie viele Fäuſte ſchlagen müſſen,
Wenns g'rade gilt und das des Feind's Gewicht
Durch mühſames Aufmerken wägend kennt,
Das achten ſie nicht eines Fingers werth,
Sie nennen's Bettarbeit, Landkartenkunſt
Und Cabinetskrieg.
So daß den Sturmbock, der die Mauer umpocht
Mit plumper Schwungkraft ſeiner Wucht, ſie ſetzen
Ueber die Hand, die die Maſchine machte
Und über ſolche, die mit feinem Geiſt
Sie leiten mit Verſtand bei ihrer Wirkung."

Das ganze Stück Troilus und Creſſida iſt die herbſte Verſpottung der alten heidniſchen Fauſt-Politik

und der alten heidnischen Kriegsführung ohne sittliche Zwecke, wie das Stück König Johann die herbste Verspottung der mittelalterlichen scheinheiligen, christkatholischen Politik ist. Das Stück dagegen, wo die rechte Kriegsführung und das rechte Königthum glorificirt wird, ist Heinrich V.

Die moderne organisirte Monarchie, mit der Gliederung der Stände, mit jener in Gnade und Billigkeit auslaufenden Gerechtigkeit und mit jener immer wachsamen, gleichsam göttlichen Staats-Weisheit regiert, ist zugleich Shakespeare's poetisches und politisches Ideal. In Coriolan ist in der Person dieses Helden, die Adels-Aristokratie sowohl von der berechtigten, großen Seite dargestellt, als in dem durch Uebergriffe motivirten Falle. Beim Aufruhr des Irländers Jack Cade im zweiten Theil von Heinrich VI. ist die Pöbelherrschaft verspottet. Es erscheint hier die ganze ungeschlachte, aber bibelfeste geistige Borniertheit, wie sie unter den republikanischen Rundköpfen des Protectors später sich zeigte. John Holland, einer seiner Anhänger sagt da bei der Scene auf Blackheath bei London:

> „Nun ich sage immer, mit aller Lust in England war's vorbei, seitdem die Edelleute aufgekommen sind. — Und es ist doch gesagt: „Arbeite in deinem Berufe!" daß heißt so viel als: laßt die Obrigkeiten Arbeitsleute sein und also müssen wir Obrigkeit werden!"

Und sein Kamerad George Bevis bekräftigt diese geistreiche Bibelstellenauslegung noch mit der praktischen Erwiederung:

> „Du hast's getroffen, denn es giebt kein besseres Zeichen für einen guten Kopf, als eine harte Hand!"

In der Perſon des Anführers des Aufſtands, Jack Cade iſt höchſt ergötzlich der bornirte Ehrgeiz, der ſich mit demſelben ſchmückt, was er an denen, die er verdrängen will, nicht leiden mag, verſpottet. Er führt ſich ſelbſt ein:

„Wir John Cade, alſo genannt von meinem vermeintlichen Vater — denn unſre Feinde werden vor uns niederfallen, vom Geiſte getrieben, Könige und Fürſten abzuſetzen — Gebietet doch Ruhe! Mein Vater war ein Mortimer, meine Mutter eine Plantagenet, meine Frau ſtammte von den Lacies, deswegen bin ich aus einem ehrenwerthen Hauſe. Tapfer bin ich. Ich bin im Stande viel auszuhalten. Ich fürchte weder Feuer noch Schwert. Seid alſo brav! denn euer Anführer iſt brav und gelobt Reform. Künftig ſollen in England 7 halbe Groſchenbrode für einen Groſchen zu kaufen ſein, die 3maßige Kanne ſoll 10 Maß haben; es ſoll als Empörung angeſehen werden, wer Dünnbier trinkt. Das ganze Reich ſoll gemeines Gut ſein.“

In Jack Cade iſt ein leibhaftiger Communiſt des 19ten Jahrhunderts vorgebildet. Ganz ſo, wie das Evangelium dieſer Leute, klingen Cade's Worte:

„Wenn ich König bin, guten Leute, ſoll es kein Geld mehr geben. Alles wird auf meine Koſten eſſen und trinken. Ich will alle in eine Livrée kleiden, damit ſie ſich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn verehren“

Und doch trifft auf der andern Seite dieſer Jack Cade wieder den Nagel auf den Kopf, indem er es ausredet,

worin noch heut zu Tage den Bauer hauptſächlich der Schuh drückt. Richard der Fleiſcher ſagt:

„Das Erſte, was wir zu thun haben, iſt, daß wir alle Rechtsgelehrte todtſchlagen.“

Und Cade erwiedert:

„Ja, das denk' ich auch zu thun. Iſt's nicht ein beklagenswerthes Ding, daß man aus der Haut eines unſchuldigen Lamm's Pergament macht? Pergament, das, wenn es bekrizzelt iſt, einen Menſchen todt macht? Man ſagt, die Biene ſticht, ich ſage, es iſt das Wachs der Biene, denn ich habe nur einmal in meinem Leben unterſiegelt, und ſeitdem bin ich niemals wieder mein eigner Herr geweſen.“

Billig läßt er den Schreiber von Chatam, ſobald er bekannt hat, daß er ſeinen Namen unterſchreiben kann, an den Galgen hängen, und zwar mit Feder und Dintenfaß um den Hals.

Der proteſtantiſch-germaniſche Geiſt, der ſich bei Shakespeare in der höchſten poetiſchen Verklärung verkörperte, iſt ein mündiger, um ſich wiſſender, männlicher Geiſt. Er iſt ein Geiſt, der ſich großer Zwecke bewußt iſt, der nicht in den kleinen Intereſſen des Privatvortheils des Pöbels und der Privatehre des Adels gefangen gehalten wird, ſondern ſich mit ſtarkem Zuge dem Allgemeinen zukehrt — und zwar ſo zukehrt, daß er dieſes Allgemeine praktiſch mit Glück zu verwirklichen ſucht. Während der katholiſch-romaniſche Geiſt, wie ihn Calderon poetiſch fixirte und wie er noch jetzt unter den Spaniern ſich zeigt, nur noch das Leben für perſönlichen Vortheil, Genuß und Ehre einzuſetzen verſteht, wie der Spanier zwar großartiger Räuber,

Liebesabenteurer und Parteigänger, aber kein Politiker iſt, weil für höhere allgemeine Zwecke der größte Indifferentismus herrſcht, ſind die Engländer gerade durch den Geiſt, den Shakespeare unter ihnen fixirte, das erſte politiſche, Staaten und Colonien gründende und organiſirende Volk auf der Erde geworden. Während die Deutſchen das Allgemeine trefflich theoretiſch ergründen, praktiſch große Unfähigkeit, namentlich im Politiſchen, zeigen, da es ihnen, wie Hamlet, an dem Nöthigſten, an Muth fehlt, die Geſtalten ihrer inneren Welt ans Licht des Tages heraustreten zu laſſen, hat die engliſche Race dieſen Muth in aller Beziehung bei ihrer praktiſchen Staatsorganiſation in zwei Hemiſphären bewährt. Während endlich bei dem franzöſiſchen Volke die eigenthümliche Erſcheinung ſich zeigt, daß, obgleich es für allgemeine Ideen, wie kein anderes Volk, auch die Engländer nicht, ſich mit Hingebung opfert, dennoch immer wieder in ſeine ſchönſten Unternehmungen und Pläne der Geiſt deſpotiſcher Selbſtſucht einzelner Machthaber zum Nachtheil und Schaden des Allgemeinen zerſtörend ſich eindrängt, iſt der engliſche Geiſt, wie er in Shakespeare ſich verkörpert darſtellt, ein nicht deſtructiver, ſondern ein immer rührig fort und fort ſchaffender, für das gemeine Weſen ſegenbringender Geiſt, ein Geiſt des Friedens und Vertrauens ſowohl, als der Ehre und der Freiheit. Dieſer Geiſt iſt zugleich conſervativ und belebend. Er garantirt nicht nur das allgemeine Vertrauen und den Frieden, welchen Beſonnenheit und Mäßigung, nachdem ſich die verſchiedenen Kräfte im politiſchen Gemeinweſen gegen

einander gemeſſen haben, gebieteriſch fordern, ſondern ſchafft und unterhält auch ein rühriges, tüchtiges politiſches Leben; die Energie der Ehre und Vaterlandsliebe, in den Grenzen jener Beſonnenheit und Mäßigung gehalten, verleiht immer neue Spannkraft, um die Unabhängigkeit, die Selbſtſtändigkeit, die Freiheit nicht wieder verkümmern, ſondern immer kräftiger aufblühen zu laſſen, und ſie für alle Zeiten geſichert zu bewahren.

Dieſer Geiſt weiſt zwar den politiſchen Widerſtand nicht ab, aber er iſt beſonnen genug, daß er ihn nur unter der Bedingung durchgeſetzt haben will, daß Unabhängigkeit, Selbſtſtändigkeit und Freiheit wirklich bedroht ſind — nur dann erſt weiß er um ſich, daß Noth kein Gebot kennt und daß Ehre und Vaterlandsliebe den paſſiven Gehorſam des Sclavenſinns nicht dulden.

Die unberechtigte Seite der Ariſtokratie verfehlt Shakespeare, ſo ariſtokratiſcher Geſinnung er iſt, gar nicht mit ſeinem Humore zu geißeln. Er verkennt keineswegs die Schattenſeiten, die die Ariſtokratie auch hat, wie alles menſchliche Weſen. So iſt Antonius und Cleopatra eigentlich die reine Satyre auf die ariſtokratiſche Vornehmheit, die als Auflöſung aller Sitte im öffentlichen Leben erſcheint. Auch in andern Stücken unterläßt Shakespeare nicht, dieſe Vornehmheit und die Adelsanmaßungen tüchtig zu rügen. So iſt Ende gut, Alles gut, wie ſchon die oben angeführte Stelle zeigte, geradezu darauf berechnet, dieſe Adelsanmaßungen in ihrer Blöße darzuſtellen. Hier wird das Ca-

valierleben, hier werden die Cavalierſtreiche, Mädchenverführen und dergleichen, herbe gegeißelt. Einmal entſchuldigt ſich der Graf Bertrand von Rouſſillon, dem vom König von Frankreich Rechenſchaft darüber abgefordert wird, daß er ein Mädchen verführt habe, mit den Worten:

„Mög Euer Hoheit
Edlere Meinung hab'n von meiner Ehre,
Als glauben, daß herab zu ihr ſie ſank.„

Der König erwiedert ihm aber ſehr ſtreng:

„Herr, meine Meinung habt ihr ſchlecht zum Freund
Bis eure Thaten ſie gewinnen. Beſſer
Zeigt eure Ehre, als in meiner Meinung
Sie jetzt ſteht!"

So ſtigmatiſirt Shakespeare in Maß für Maß im Charakter des Lucio die Frechheit der Höflinge, die ſich nicht entblöden, über die Fürſten hinter ihren Rücken die niederträchtigſten Verläumdungen auszubreiten, ſie dann im Angeſicht derſelben nicht Wort zu haben, ja ſie ſogar zuletzt noch andern auf den Kopf hin Schuld zu geben. So läßt er in Cymbeline Imogen darüber klagen, wie die Höflinge daran lügen, indem ſie ſagen, daß alles, was nicht vom Hof ſei, roh ſei. So läßt er im Wintermärchen durch den Clown, den Schäfersſohn, aufs Ergötzlichſte die Einbildungen der Edelleute verſpotten, mit denen ſie ſich überhaupt Lügen und falſche Schwüre zu gut halten. Der Tölpel ſagt da:

„Nicht ſchwören ſoll ich? Bin ich nicht ein Edelmann? Bauern und Bürger mögen es ſagen, ich will's beſchwören. Es mag noch ſo falſch ſein, ein

wahrer Edelmann kann's beſchwören, ſeinem Freunde zu Gefallen."

Es war damals in England die thörichte deutſche Sitte noch in Gebrauch, daß man, um ein geborner Edelmann zu ſein, ſechs Ahnen, drei von Vater- und drei von Mutterſeite, haben mußte. Gegen dieſe gebornen Edelleute legte Shakespeare die geſchärfteſten Lanzen ſeines Spottes ein. Des Schäfersſohns, des Tölpels Pflegeſchweſter iſt eine Prinzeſſin geworden, der Tölpel geadelt worden. Er tritt nun in ſeinem neuen Glücke, aber mit der ganzen alten Dummheit auf und ſagt zu Autolycus:

„Ihr kommt mir eben recht, Herr. Ihr wolltet euch dieſer Tage nicht mit mir ſchlagen, weil ich kein geborner Edelmann wäre. Seht ihr da dieſe Kleider? Sagt lieber, ihr ſeht ſie nicht und bildet euch noch ein, ich ſei kein geborner Edelmann, oder am allerbeſten ſagt: dieſe Kleider ſind keine gebornen Edelleute" u. ſ. w. u. ſ. w.

Höchſtvergnüglich verſpottet ſind die allerlei hochmüthigen Anſprüche des Adels in der Perſon des ehrenwerthen Sir John Falſtaff. Shakespeare legt ihm ganz verwunderſame Reden in den Mund. Unter andern meint er im zweiten Theil Heinrich's IV. von ſeinem Kaufmann:

„So ein ſchlingelhafter Ja- für- wahr- ſchuft! Hat mit einem Edelmann zu thun, der ſich zu einem ehrlichen Borg mit ihm herbeiläßt und beſteht auf Sicherheit! Ich hoffte, er ſchicke mir die 22 Stab Atlas zu Mantel und Hoſen und nun kommt er an mit ſeiner Sicherheit! Nun ja ſchlaf er in Sicherheit, denn er hat

das Horn des Ueberfluſſes und durch daſſelbe ſcheint die Leichtfertigkeit ſeiner Frau, und doch kann er nichts ſehen, obgleich er ſeine eigne Laterne hat, ſich zu leuchten."

Merkwürdig iſt auch, daß in demſelben zweiten Theil Heinrichs IV. Shakespeare bereits die alte, aber noch bis auf den heutigen Tag in England beſtehende Sitte verſpottet, jeden Officier zum Capitain, jeden Capitain zum Major, und ſo fort jede niedere Charge zu der eine Stufe höheren zu erheben. Dortchen Lakenreißer ſagt zum Fähnrich Piſtol:

„Du Hauptmann? Du abſcheulicher, verdammter Betrüger. Schämſt du dich nicht, dich Hauptmann ſchimpfen zu laſſen? Wenn die Hauptleute nur meinen Sinn hätten, ſie prügelten euch hinaus, weil ihr ihren Namen annehmt, ehe ihr ihn verdient habt!"

Shakespeare iſt Ariſtokrat vom Scheitel bis zur Sohle, aber freilich nur in jenem edelſten Sinne des Worts, in welchem es im Grunde alle geſcheite Leute ſind, die genug Weltkenntniß erlangt haben. Dieſe ariſtokratiſche Geſinnung ſtützt ſich nicht auf den waſſerſüchtig aufgeblaſenen Adel der bloßen Abſtammung und Herkunft, ſondern auf den wahren und von allen Vernünftigen geduldeten Adel der Bildung, auf geiſtige Hoheit, „auf eigenes Verdienſt," wie im Coriolan geradeaus ſteht. Coriolan ſagt unter andern zu den Bürgern, deren Stimmen er ſich zum Conſulate erbittet:

„Ihr ſolltet mich um ſo viel tugendhafter halten, da ich mich nicht gemein gemacht habe in meiner Liebe."

Er warnt den Adel Roms vor Leuten,

„welche nicht
Regieren können, noch regiert ſein wollen."

Er rühmt ſich:

Laßt nur die wankelmüth'ge, ſchmutz'ge Menge
Mich ſehn, wie ich nicht ſchmeichle und ſich ſelbſt
Darin beſpiegeln!

Coriolan iſt das Drama, worin die Verherrlichung der Ariſtokratie als ſolcher ausdrücklich niedergelegt iſt, es ſind aber alle übrigen Stücke mehr oder weniger in dieſer Haltung geſchrieben. Kennt einer den Weltlauf und weiß es, wie es in der Welt immer am Ende ein kluger Geiſt iſt, der die Maſſen lenkt, ſo iſt es Shakespeare. Im Sturm ſagt Antonio, der Bruder des Herzogs von Mailand:

„Der große Haufen
Nimmt Lehre an, wie eine Katze Milch leckt.
Er zählt den Glockenſchlag für jed' Geſchäft,
Wozu wir ſagen, daß die Stunde paſſe."

Die Pöbelherrſchaft iſt dem gebildeten Geiſte des großen Dichters ein wahrer Greuel. Er läßt den Jack Cade die tollſten Dinge reden:

„Zeigt jetzt als Männer euch, 's iſt für die Freiheit.
Kein Lord, kein Edelmann ſoll übrig bleiben,
Schont nur, die in geflickten Schuhen geh'n,
Das ſind betriebſam ehrenwerthe Leute."

„Hier auf dem Londoner Steine ſitzend, verordne ich und befehle, daß in dieſem erſten Jahre unſrer Regierung auf Stadt-Unkoſten durch die Schleuſenröhren nichts als rother Wein fließen ſoll."

„Verbrennt alle Urkunden des Reichs, künftig ſoll mein Mund das Parlament von England ſein."

Höchſt köſtlich läßt Shakespeare den Jack Cade den gefangnen Lord Say empfangen und ſagt ihm:

„Du haſt höchſt verrätheriſch die Jugend von England verdorben, indem du eine Grammatik-Schule errichtet und da zuvor unſre Voreltern keine andern

Bücher hatten, als die Kreide und das Kerbholz, haſt du verurſacht, daß das Drucken aufgekommen iſt und haſt zum Schaden des Königs, ſeiner Krone und Würde, eine Papiermühle angelegt. Es wird dir ins Geſicht bewieſen werden, daß du Leute um dich haſt, die gewöhnlich von Nomen und Verbum und dergleichen ſcheußlichen Worten reden, die kein chriſtliches Ohr geduldig mit anhören kann. Du haſt Friedensrichter angeſtellt, daß ſie arme Leute um Dinge vor ſich rufen, die ſie nicht verantworten können. Außerdem haſt du ſie ins Gefängniß geſteckt, und weil ſie nicht leſen konnten, haſt du ſie aufhängen laſſen, da ſie doch im Gegentheil, gerade deshalb höchſt würdig waren, zu leben."

Lord Say vertheidigt ſich mit vieler Beredſamkeit. Cade meint auch:

„Seine Worte rühren mein Gewiſſen,"

aber er ſetzt hinzu:

„Ich will es im Zaum halten. Er ſoll ſterben und wär es nur, weil er ſo gut für ſein Leben ſpricht! Hinweg mit ihm. Er hat einen Kobold unter ſeiner Zunge, er ſpricht nicht im Namen Gottes! Geht und ſchafft ihn fort, ſage ich, und ſchlagt ihm gleich den Kopf ab."

Von den engliſchen Stücken enthält Heinrich IV. zwei der ſtärkſten Stellen gegen die Pöbelherrſchaft. Einmal ſagt Lord Scroop, Erzbiſchof von York, ſelbſt einer von den gegen den König Rebellirenden im zweiten Theil:

„Ein gar unſicher ſchwankend Haus hat der,
Der auf das Herz des Pöbels es gebaut.
O blöde Meng'! In welchen Jubelhall
Schlug himmelan dein Segen Bolingbroke's
Eh' er das war, was du ihn haben wollteſt.
Nun iſt er ausgeſchmückt nach deiner Luſt.
Du biſt, gefräßig Thier, nun ſein ſo voll,

Daß du dich ſelber würgſt, ihn auszuſpeien.
Grad ſo, gemeiner Hund, entludeſt du
Die Schlemmerbruſt vom königlichen Richard.
Nun mögteſt du dein todt Geſpei auffreſſen
Und heulſt darnach."

„O Menſch der Laune Knecht
Was war und kommt, ſcheint gut, was da iſt, ſchlecht."

Und König Heinrich IV. ſelbſt hatte im erſten Theil ſchon geſagt:

„Noch niemals fehlten ſolche Waſſerfarben,
Dem Aufruhr ſeine Sache zu bemalen,
Noch ſolche finſt're Bettler, die nach Zeiten
Des blinden Mords und der Verwirrung ſchmachten."

Dennoch aber wie hoch ſteht Shakespeare die Freiheit des geſammten Volks! Wie bildet dieſes Volk, die große breite Maſſe der Nation, in den hiſtoriſchen Stücken immer den feſten ſichern Hintergrund der Handlung, dergeſtalt den Hintergrund, daß an des Volkes gewichtiges Vorhandenſein man im geſammten Verlaufe der Darſtellung unabläſſig gemahnt, erinnert und hingewieſen wird. Wie auch im Vordergrunde die Könige und die Geſchlechter die Handlung durchführen, immer merkt man, daß im Hintergrund das Volk als eine Maſſe ſteht, die zwar mit Verſtand und ſogar mit Liſt gelenkt und geleitet wird, die aber keineswegs bewußt- und willenlos ſich führen läßt. Das Volk beſteht aus Männern, die ſich fühlen und um ſich wiſſen! Selbſt die Cumpane des Fallſtaffkreiſes ſind genau unterrichtet, wie es um den Lauf der Welt im Regiment der Großen ſteht, wie die Großen dieſer Welt leben und leben laſſen. Mit vollem Bewußtſein läßt

Shakespeare so z. B. einen dieser Fallstaffkreis-Cumpane im ersten Theil Heinrich's IV., der zur Nachtzeit ins Wirthshaus nach Rocheſter kommt, um auszugattern, ob nächſten Morgen ein Fang auf der Landſtraße nach London zu machen ſei, erzählen, wie's um die großen Diebe, die man nicht hängt, ſondern laufen läßt, in der Welt beſchaffen ſei. Im zweiten Act bei der berühmten Fuhrleuteſcene ſagt da Gadshill zum Wirthshauskellner:

„Was ſprichſt du mir vom Henker? Werd' ich gehängt, ſo wird's ein fettes Paar Galgen werden; denn hänge ich, hängt der alte Sir John (Fallſtaff) mit mir und du weißt, der iſt kein Hungerleider. Pah! Da giebt's noch ganz andre Trojaner, von denen du dir nicht träumen läßt, daß ſie des Spaßes halber dem Handwerk die Ehre anthun und die würden gewiß, wenn die Geſchichte zur Sprache käme, ihres eigenen Credits wegen, alles wieder ins Gleiche bringen. Ich hab's nicht mit Fußlandſtreichern, Knittelträgern und Zweigroſchenräubern zu thun, nicht mit ſolchen verrückten, ſchnurrbärtigen, kupferfarbigen Bierbrüdern, ſondern meine Kameraden ſind Adel und Wohlſtand, Bürgermeiſter und Geldmänner, die etwas durchſetzen können, die eher zuſchlagen werden als reden, und eher reden als trinken und eher trinken als beten — doch da lüge ich, denn ſie beten beſtändig zu ihrer Heiligen, der gemeinen Wohlfahrt oder vielmehr beten ſie nicht zu ihr, ſondern ſie nehmen ſie ins Gebet, denn ſie ziehen ihr das Fell über die Ohren und machen ſich Stiefeln davon."

Der Kellner fragt:

„Was? Stiefeln aus der allgemeinen Wohlfahrt. Sind die auch waſſerdicht in ſchlimmen Wegen?"

Gadshill erwiedert:

„Sie sind's, sie sind's, die Justiz hat sie geschmiert. Wir stehlen, wie in einer Festung, sicher vorm Schuß, wir haben das Recept vom Farrnkrautsamen', wir streichen ungesehn umher."

Leute, die mit solcher klugen Einsicht in die krummen Gänge des Weltlaufs beim Regiment der Großen hinein geblickt haben, lassen sich nicht, wie Schafheerden von ihren Leithammeln gängeln. Das Volk erscheint bei Shakespeare überall wie eine compacte Macht im Hintergrunde, die nur ein kluger Geist zu lenken vermag, ein Geist, der zu herrschen weiß, was — Männern gegenüber — freilich von jeher unter allen Künsten die erste und schwerste in der Welt war, noch heut zu Tage ist und ewig bleiben wird.

Merkwürdig ist der, ich möchte sagen, instinctive Widerwille, den in neuerer Zeit die zwei klügsten Männer Europa's als absolute Herrscher gegen Shakespeare gezeigt und unverhohlen ausgesprochen haben, ich meine Friedrich II. und Napoleon. Sie mochten beide Shakespeare nicht leiden, ihn, der in seiner originellen Natur so unverhüllt, so ungebunden frei, wie ein wahrer Mann, daher schreitet. Friedrich nannte die Shakespeareschen Meisterwerke „abominabel", er nannte sie „lächerliche Farçen, werth der canadischen Wilden." Friedrich war der Alliirte der Engländer, Napoleon ihr Feind auf Leben und Tod, es ist, als wenn Napoleon in Shakespeare gleichsam instinctiv den Mann gehaßt habe, der allerdings geradezu seines Hauptfeinds, Englands, Größe gegründet, jenen public

spirit, jenen unabhängigen, tüchtigen, kräftigen Mannesſinn der Engländer geſchaffen hat, der ihm zuletzt den Untergang brachte. Auch Voltaire, der abſolute Philoſoph, der eigentlich nur an ſich ſelbſt glaubte, konnte ſich, wie die beiden abſoluten Monarchen, gar nicht mit dem ungeheuerlichen Shakespeare befreunden, obwohl er mehrere ſeiner Stücke, wie Cäſar Othello ausgebeutet hat. Voltaire verglich Shakespeare mit dem gothiſchen Chriſtoph von Notre-Dame, aber Diderot erwiederte ihm ſehr richtig: „Was würden Sie denn anfangen, wenn dieſer Chriſtoph ſich plötzlich auf die Straße hinunter bewegte und der Coloß ſich vor Sie hinſtellte?" Wenn irgend ein Dichter, ſo iſt Shakespeare der große, gewaltig mit dem Jeſuskinde auf dem Rücken durch's Meer ſchreitende Chriſtoph und der auch ſchreitende Apoll von Belvedere in einer Perſon: wie dieſer berührt er die Erde kaum mit dem Fuß, und blickt mit flammendem Auge in die ihmwohlvertraute Sonne! Ein deutſcher Mann aus dem Volke, der keine Zeitung las, aber doch der erſte freie und kluge Deutſche war in der neuen unfreien und unklugen Zeit, Leſſing, hat das Verdienſt, der erſte geweſen zu ſein, der den wahren Werth Shakespeare's entdeckt hat.

III.

Die Kunst der Shakespeare'schen Charakteristik und seine Haupt-Bedeutung als Psycholog.

Dasjenige, worin Shakespeares Hauptstärke liegt, ist sein staunenswerthes Erfindungs- und Compositionsgenie. Aber diese reiche Erfindungs- und Compositionsgabe theilt er noch mit Lope und Calderon, ja diese übertreffen ihn an Mannichfaltigkeit und Fruchtbarkeit der Erfindung von dramatischen Situationen. Das, worin er einzig ist, ist die Charakteristik. An Universalität und an Tiefe derselben übertrifft er weithin alle älteren und neueren Dichter, so viel ihrer jemals bis auf den heutigen Tag gelebt haben, und es muß gleich von vorn herein betont werden, daß es hier der Psycholog ist, der dem Dichter die Krone aufsetzt.

Shakespeare besitzt eine unermeßliche Virtuosität der Charakterdarstellung. Er hat alle Charaktere in allen Lebensverhältnissen, gleichviel, ob diese den höchsten

oder den niedrigſten Kreiſen angehören, mit gleicher Treue, Wahrheit und Friſche und mit völliger Erſchöpfung darzuſtellen gewußt. Seinem, man kann es wohl ſo ausdrücken, wundervoll begabten Gemüthe offenbarte ſich das Leben nach allen Richtungen, in ſeiner ganzen Mannichfaltigkeit und zugleich in ſeiner ganzen Intenſivität und Tiefe. „Er hat, ſagte Goethe einmal zu Eckermann, die ganze Menſchennatur nach allen Richtungen hin und in allen Tiefen und Höhen erſchöpft.“

Shakespeare iſt überall, in allen Ländern, in allen Nationen, in allen Perioden der Weltgeſchichte völlig zu Hauſe. Es iſt ſtaunenswürdig, mit welcher Meiſterſchaft er in die ganze Scenerie und Staffage der Länder zu verſetzen weiß, in denen er ſeine Dramen ſpielen läßt. In Romeo und Julie, im Kaufmann von Venedig z. B. iſt es der individuellſte, warme, italieniſche Himmel, die individuellſte heitre, italieniſche Luft, die uns von allen Seiten her entgegen kommt, uns gleichſam ſinnlich anweht und uns das Herz ausdehnt. Schöner, als in der berühmten Balkonſcene im Garten des Hauſes der Capulet in Romeo und Julia und in der Scene zwiſchen Lorenzo und Jeſſica im Garten von Belmont im letzten Act des Kaufmanns von Venedig, iſt wohl kaum jemals wieder eine vom Mondſchein durchleuchtete italieniſche Nacht poetiſch verherrlicht worden. In der letzteren Scene, wo Lorenzo und Jeſſica abwechſelnd mit den achtmal wiederholten Worten: „In such a night, in ſolcher Nacht“ die Herrlichkeit derſelben mit den

ſüßeſten Plaudereien der Liebe ſich vorführen, kommt auch noch Muſik zu der friedlichen ſtillen Feier der Natur. Lorenzo ſagt hier die ſchönen Worte über die Muſik der Sphären:

„Wie ſüß das Mondlicht auf der Bank hier ſchläft,
Hier laß uns niederſetz'n und die Muſik
Zum Ohre ſchleichen Sanfte Still' und Nacht
Erhöhn den Reiz noch ſüßer Harmonie'n.
Komm Jeſſica! Sieh, wie die Himmelsflur
Mit Scheiben lichten Golds iſt eingelegt!
Auch nicht der ſchmalſte Kreis, den du erblickſt,
Der nicht im Umſchwung wie ein Engel ſingt
Im Chor der Cherubim mit Kinderaugen!
Solch Wohllaut iſt in unſterblichen Seelen.
Nur wir, weil uns dies morſche Kleid von Staub
Noch grob umhüllt, wir können ihn nicht hören."

Dagegen iſt es in Hamlet gleich von Anfang herein, von der Scene an auf der Terraſſe von Helſingör, auf welcher der Geiſt in die Mitternacht herausſchreitet, der kalte Hauch des Nordens, der ſich über uns hinlegt und uns die Bruſt zuſammenzieht.

Die ganze Scenerie und Staffage der ewigen Stadt, der Capitale der römiſchen Weltmonarchie, mit ihren Straßen und freien Plätzen, dem Forum und dem Capitole, ſtellt ſich in Coriolan und Cäſar vor uns hin, während in Antonius und Cleopatra eben ſo nah zu uns heran das mit aller Ueppigkeit und Pracht des orientaliſchen Himmels ausgeſchmückte myſtiſche und geheimnißvolle Egypten tritt mit ſeinen Pyramiden, Tempeln, Mumien und Hieroglyphen entlang den Ufern des grünen Nils; mehr als jedes andere Stück iſt gerade Antonius und Cleopatra

gleichsam sinnlich fühlbar durchtränkt mit des Orients wunderbaren Elementen und die colossale Phantasie des Dichters hat hier so recht Raum gefunden, auf's reichste und glänzendste sich auszubreiten.

Pedanten nur bemerken es und werfen ein, daß Shakespeare sich so arge Anachronismen und so gröbliche, historische und geographische Schnitzer habe zu Schulden kommen lassen. Es ist ganz richtig, er läßt, alles Zeitzusammenhangs uneingedenk, im Cäsar ein Glockenspiel spielen, er läßt seine Römer Brutus und Cassius Castorhüte und spanische Mäntel tragen, er läßt im Hamlet die Trommeln rühren, Kanonen abfeuern, Schweizer Wachtdienste thun und die Thurm-Uhr schlagen, ja sogar Hamlet in Wittenberg studiren; er läßt im Wintermärchen den seltenen Maler Giulio Romano mit dem delphischen Orakel, im Sommernachtstraum Theseus und Hippolyta von Athen mit Oberon und Titania zusammenleben; ja sogar, aller gemeinsten geographischen Kenntniß zum Hohn, läßt er im Wintermärchen Schiffe in Böhmen landen. In Wie es euch gefällt ist der Ardennerwald mit Afrika's Löwen und Schlangen durch ihn bevölkert. Er läßt ferner in Troilus und Cressida zur Zeit des trojanischen Kriegs den Aristoteles citiren, im Coriolan den Galenus, in Heinrich VI. und Richard III. den Machiavelli. In Coriolan haben Alexander der Große und Cato schon gelebt, die Jahrhunderte nach ihm erst lebten, Mühlen und sogar Brillen werden erwähnt, an die man in Rom noch gar nicht dachte; offenbar aller Historie

zum Trotze und ebenso zur Schande aller Geographie stirbt Pompejus, der in Egypten den Tod fand, in Heinrich VI. auf einer Insel.

Alles das sind Freiheiten, welche sich der große Poet wirklich genommen hat, der seinen Darstellungen die lebendige Gegenständlichkeit der gegenwärtigen Handlung geben wollte und der für Staffage und Nebensachen sich nicht scheute fern aus einanderliegende Zeiten und Sitten in eine reizende Mischung mit einander zu bringen. Ganz eben so frei, wie die Dichter damaliger Zeit dichteten, malten die Maler: auf dem Parnaß erscheint Apollo bei den größten Meistern Italiens constant mit der Geige. Aber was die Hauptsachen anbelangt, was den Kern betrifft, der die innere Entwickelung der dramatischen Handlung bedingt, da vergreift sich Shakespeare niemals, da trifft er jederzeit mit Meisterschaft und unvergleichlicher Sicherheit das Rechte. Denn das Hauptbuch, das Pedanten in ihrer stupenden, aber bornirten Gelehrsamkeit nicht lesen, das hatte Shakespeare vollständig inne, es steht ihm allezeit in höchster gegenständlicher Klarheit vor dem inneren Auge. In diesem Buche irrt er sich nie. Es ist dies das Buch der inneren Erfahrung aus der ewigen, unveränderlichen, zu allen Zeiten und unter allen Nationen sich gleich bleibenden Menschennatur. Von Jugend auf hatte er alle Sinne dafür offen gehalten, die innere Erfahrung hatte ihm die Welt aufgeschlossen, und vom Räthsel der Menschenseele mehr als irgend jemals einem Sterblichen entdeckt.

Shakespeare ist der feinste Menschenkenner, der jemals gelebt hat. Seiner starken, intuitiven Kraft erschlossen sich nicht nur alle die allgemeinen Formen und Sphären des so mannichfaltigen Lebens, alle den Grund der so reichen Menschennatur und die Tiefen der oft so geheimnißvollen menschlichen Seele erregenden und bewegenden Motive, Stimmungen und Triebe, sondern sein Adlerauge erfaßt auch von der Außenseite und Oberfläche der Menschengestalt Kennzeichen und Merkmale, mit denen er das Innere aufzuschließen und die Seelen zu deuten versucht. Wie wahr ist z. B. die nur so ganz flüchtig hingeworfene physiognomische Bemerkung Cleopatre's, als sie den Boten von Rom gefragt hat, wie Octavia, die Frau ihres Marc Anton aussehe und er ihr berichtet hat, daß ihr Gesicht rund bis zum Uebermaß sei:

„Meistens sind dumm dergleichen Menschen!"

Shakespeare weiß es, daß jeder Mensch gewissermaßen sich selbst sein Gesicht macht und daß, wo Fonds und Inhalt in einem Menschen sich findet, wo Charakter ist, das Gesicht in die Höhe und Länge sich zieht.

Es giebt kaum eine geistige oder sinnliche Macht, die die Seelen bewegt, die Shakespeare nicht dargestellt hätte. Er hat die Menschennatur in allen Lebensaltern, in allen Modificationen, die Nation und Geschlecht, Complexion und Temperament hervorbringen, bis in ihre geheimsten Züge belauscht, er hat allen Gefühlen, Affecten und Leidenschaften ihre eigenste Sprache verliehen. Die ganze, große, weite Welt liegt vor ihm offen da, wie

ein aufgeſchlagenes Buch, er iſt in ihr heimiſch, wie in ſeinem Hauſe.

Die Stimmungen aller Lebensalter, die Empfindungen der Kindheit, die Gefühle des Jünglings, die Geſinnungen des Mannes bis zu den gereiften Lebenserfahrungen des Greiſes hinauf — ſie ſind ihm alle gleich gegenwärtig und er ſpricht ſie mit derſelben Klarheit, Freiheit und Leichtigkeit aus. Mit was für einer Meiſterhand iſt im Wintermärchen der holdſelige Knabe Mamilius gezeichnet, der ſeiner Mutter, der Königin Hermione, das Märchen vom Mann, der am Kirchhof wohnt, aber ganz heimlich, daß es die Heimchen nicht hören, ins Ohr erzählt! Wie rührend iſt die knabenhafte Unſchuld des Prinzen Arthur im König Johann dargeſtellt! Was für herrliche alte Leute ſind Proſpero im Sturm, der König von Frankreich, Lafeu und die Gräfin von Rouſſillon in Ende gut, Alles gut, der alte John von Gaunt in Richard II., der alte Feldherr Belarius, Pflegevater der beiden Prinzen in Cymbeline! Shakespeare kennt durch und durch beide Geſchlechter, er iſt mit gleicher Meiſterſchaft in die Natur der Männer und in die Eigenthümlichkeit der Frauen eingedrungen; er iſt durch und durch bekannt und vertraut mit allen Empfindungen, Trieben und Leidenſchaften, die in dem männlichen Geiſte ſo ſtark und kräftig, ſo ungeſtüm und gewaltſam ſich bewegen und eben ſo durch und durch bekannt und vertraut iſt er mit der ganzen Scala von Sehnſucht und Gefühl, mit der ganzen Folge von Verlangen,

Neigungen und Wünſchen, die in einem weiblichen Herzen ſo ſtill und zart, ſo furchtſam und ſchüchtern emporſteigen. Während von unſern beiden größten Dichtern, Schiller vorzugsweiſe nur gegeben war, den männliche Charakter in ſeinem Selenadel, in ſeiner ſittlichen Kraft und Würde, Goethe vorzugsweiſe nur die weiblichen Charaktere in ihrer Natürlichkeit, Innigkeit und Hingebung darzuſtellen, verſtand Shakespeare mit gleicher Vollendung die Kraft des Mannes und die Anmuth der Frauen, und zwar beides, Kraft und Anmuth, mit ungleich reicherer Austiefung und individuell, mannichfaltig beſtimmterer Lebensfülle zu ſchildern.

Eben ſo abwechſelnd, reich und mannichfaltig wie die Geſchlechter, hat Shakespeare auch die Stände in ihren verſchiedenen Abſtufungen geſchildert. Wir treffen bei ihm das große Hofleben der Könige und Fürſten in allem Pomp und Glanz einer ſtattlichen Repräſentation; wir treffen hier den Verkehr der Feldherrn und Kriegshelden in ihrer ſchwunghaften, oft rauhen Art und Sprache, und den der Hofleute und Staatsmänner mit ihren glatteren und geſchmeidigeren Formen; wir werden in das häusliche Leben der nobility und gentry der Zeit des Dichters auf ihren Landſitzen eingeführt, wo der ganze Comfort des engliſchen Lebens mit allen ſeinen eigenthümlichen Sitten, Gebräuchen und Manieren ſich uns darſtellt; wir werden eben ſo in das reichbewegte Werkeltagstreiben der verſchiedenſten kleinen Leute aus dem Volke in den niedern Gewerben und Lebensgeſchäften verſetzt. Der hiſtoriſchen Stücke ganz zu geſchweigen, wo das große

engliſche und römiſche Staatsleben in allen Nüancirungen ganz eigentlich zur allſeitigen Abſpiegelung kommt — in Antonius und Cleopatra iſt auch die üppig-reiche Scenerie eines orientaliſchen Hofs mit vollendeter Meiſterſchaft vorgeführt, — ſo läßt uns unter andern Maß für Maß nicht nur den ganzen Hof-, ſondern auch den ganzen Gerichts- und Polizeiſpectakel einer großen Hauptſtadt mit aller ſeiner feinen und gemeinen Corruption ſehen, ſo wie die luſtigen Weiber von Windſor einen Einblick geben in den ganzen behaglichen Comfort eines engliſchen Bürgerhauslebens. Shakespeare ſtellt mit der ſpeciellſten Vertrautheit die künſtliche Lebensbildung in den höchſten Sphären der Geſellſchaft dar, die ſich in Schlöſſern und Paläſten bewegt, wie das ungekünſtelte Naturleben bei Hirten, Schäfern und Schäferinnen. Ein anmuthigeres, galanteres Hofleben, als wie es in Verlorne Liebesleiden, ein köſtlicheres Waldleben, als wie es in Wie es euch gefällt geſchildert iſt, und ein reizenderes Schäferleben, als das im vierten Act des Wintermärchens ſich um die holdſelige Perdita bei dem Schafſchurfeſt herumgruppirt, bei dem auch der Beutelſchneider nicht fehlt, hat kein Dichter zur Darſtellung bringen können. Ueberall leuchtet Shakespeare's vertrauteſte Bekanntſchaft mit den individuellſten Zuſtänden und Lebensäußerungen der verſchiedenſten Volksſtände und Menſchenklaſſen durch. Er trifft den Ton der höchſten Lebenskreiſe eben ſo ſicher, wie die Ausdrucksweiſe des gemeinen Arbeiters. Er bedient ſich der großen, gewählten

Sprache der Könige, Helden, Staatsmänner mit eben der Sicherheit, wie der Kunſtſprache der Geſchäftsleute und Handwerker. Die techniſchen Ausdrücke des Politikers und Juriſten ſind ihm ganz eben ſo geläufig, wie die des Soldaten und Seemanns. Er kennt alle Geſchäfte und Handthierungen, allen Handel und Wandel der Menſchen. Er iſt in der Praxis der größten öffentlichen Verhältniſſe und Staatsactionen eben ſo eingeweiht, wie in dem einfachen Verlaufe des gewöhnlichſten Lebens in dem beſchränkten Familienweſen der einfachen Bürger und Bauern. Er kennt auf's Genauſte alle geraden und alle krummen, alle offnen und alle geheimen Gänge an den Höfen und in den Cabineten. Die beiden Rathsverſammlungsſcenen der griechiſchen Feldherrn in Agamemnons Zelt in Troilus und Creſſida und die berühmte Rechtsverhandlungsſcene im Kaufmann von Venedig mit dem Juden Shylock, laſſen erkennen, wie vertraut er mit Politik und Rechtsgelehrſamkeit war und in welchem Grade großartig und geiſtreich er die hohen Fragen jener und die ſchwierigen Fälle dieſer zu behandeln verſtand. Ganz ſo, wie er die großen Geſchäfte in der Handhabung des Friedens kennt, in den Rathsverſammlungen und Gerichtshöfen, kennt er auch durch und durch den Krieg und iſt auf den Schlachtfeldern, im Kriegsrath bei den Feldherrn und in den Gezelten des Lagers bei den Soldaten zu Hauſe. Seine Soldaten reden in der nur ihnen eignen Kriegsſprache. In Heinrich V. ſind ſogar die Nationalitäten: der ſchwerfällige ſchottiſche Haupt-

mann Jamy, der hitzige irische Hauptmann Macmorris. der ehrenfeste, aber pedantische Walliser Hauptmann Fluellen von dem besonnenen englischen Hauptmann Gower charakteristisch-individuell und höchst komisch mit Meisterschaft in der Sprache auseinander gehalten. Und gegen alle diese englischen Special-Nationalitäten sticht nun wieder ganz bemerklich ab die Ausdrucksweise des leichtfüßigen, im höflichsten Französisch um Pardon bittenden französischen Soldaten, welchen der Falstaff-Cumpan Pistol gefangen nimmt, derselbe Pistol, den nachher der wackre Fluellen als reinen feigen Brüllteufel mit Prügeln abzüchtigt und aus dem Lager der Engländer treibt. Mit derselben Sicherheit, Frische und Naturtreue giebt Shakespeare auch Scenen aus dem niedern und niedrigsten bürgerlichen Volks- und Werteltagsleben auf den freien Plätzen und Straßen und in den Wirthshäusern und Herbergen. Mit welcher staunenswerthen holländischen Genauigkeit ist z. B. im zweiten Act des ersten Theils Heinrichs IV. die Fuhrleute- und Stallknechtsscene im Wirthshaus zu Rochester geschildert und die Matrosenscene am Bord des neapolitanischen Königsschiffs im Anfang vom Sturm! Höchst ergötzlich ist die Kellnerscene, wo Heinrich IV. im Wirthshaus zum wilden Schweinskopf zu Eastcheap seinen Cumpan Poins anstellt, den geduldigen Kellner Francis, diese unverdroßne, treppauf- treppuntertrabende Geschäftigkeit, durch Rufen zu äffen, so daß es nun in einem fort heißt: „Francis!“ und zurück „gleich Herr!“

bis endlich dem Prinzen ſelbſt die Geduld reißt und er ihn von ſich weg ſchickt. Ja Shakespeare hat mit einer Kühnheit ohne Gleichen die niedrigſten Spelunken die Menſchheit, wie im Pericles von Tyrus auf der Bühne zu bringen gewagt nnd ſo gewagt, daß es weder das äſthetiſche, noch das ſittliche Gefühl verletzt. Durch den erhabenen Contraſt der hohen Unſchuld der engelreinen Marina, die in einem ſolchen Laſterorte wandelt, wird im Gegentheil, derſelbe mit ſeinen Bewohnern, ſo gemein ſie ſind, geadelt.

Mit ein paar Meiſterſtreichen zeichnete Shakespeare das Treiben der Bedientenwelt bei dem Maskenfeſte der Capulets in Romeo und Julia:

„Kamerad du, ſchaff' mir ein Stück Marzipan auf die Seite und wenn du mich lieb haſt, ſo ſag dem Portier, daß er Suschen Grindſtone und Nell herein läßt, ꝛc.“

Was für ehrliche, treue Diener ſind dagegen individualiſirt in dem alten Adam in Wie es euch gefällt, in dem Haushofmeiſter Flavius in Timon und in Piſanio in Cymbeline!

Köſtlich iſt die Stelle in Romeo und Julie, wo Shakespeare die ſchlechten Muſikanten verſpottet. Er läßt ſie fragen, warum es immer heißt: „Muſik mit ihrem Silberklang“ und die Antwort, womit er ſie überraſcht, lautet:

„Weil Burſchen wie ihr, ſelten Gold für ihre Muſik bekommen.“

Mit einem einzigen ungemein ſinnlich anſchaulichen Kernzuge läßt Hamlet ein Schlaglicht auf die charakterloſe Dienſtbefliſſenheit der Menſchenklaſſe fallen die Osrik repräſentirt. Dieſer Höfling ſpricht dem Prinzen erſt nach, daß es ſehr kalt und dann auch in einem Athem wieder, daß es ſehr ſchwül ſei. Hamlet ſagt:

„Der machte ſchon Complimente mit ſeiner Mutter Bruſt, eh' er ſie annahm."

Eben ſo meiſterhaft treffend verſpottet er Roſenkrantz und Guildenſtern, die ihn auskundſchaften wollen, in dem bekannten Gleichniß mit dem Flötenſpiele. Lucio in Maß für Maß iſt ein noch weit niederträchtigeres Exemplar dieſer Menſchenklaſſe. Dagegen ſind als treue Räthe und Vaſallen dargeſtellt: Gonzalo im Sturm, Camillo im Wintermärchen, Kent im Lear ꝛc.

Mit einem donnerſchlaggleichen Kraftzuge charakteriſirt Iſabella in Maß für Maß die Tyrannei der großen und kleinen Beamten:

„O wenn die Großen dieſer Welt je donnern könnten
Wie Zeus, Zeus wäre nimmer ruhig.
Denn jeder kleine polternde Beamte
Gebrauchte ſeinen Himmel dann zum Donnern,
Nichts, nichts als Donnern."

Claſſiſch ſind die Worte, die der Dichter im Timon dem Maler in den Mund legt und die den Lug und Trug in der großen Welt, namentlich in der großen Politik, brandmarken:

„Verſprechen iſt ſo recht die Sitte der Zeit. Es öffnet das Auge der Erwartung. Halten iſt immer der Narr im Spiel und, die einfältigere und geringere Art von Leuten ausgenommen, iſt die Erfüllung

des Worts völlig außer Brauch gekommen. Verſprechen iſt artig, iſt feine Sitte, Halten aber iſt eine Art von letztem Willen, der bei dem, der ihn macht, eine große Schwäche des Urtheils verräth."

Mit welcher tiefer Wahrheit legt der wahnſinnige Lear, und gerade er, der König, den Lauf der großen Welt dar! Er ſagt zu dem blinden Gloſter:

„Man kann auch ohne Augen ſehen, wie's in der Welt zugeht. Sieh mit den Ohren! Sieh nur, wie der Richter da über den armen Teufel von Dieb loszieht! Laß dir's ins Ohr ſagen: Tauſch' ſie gegen einander aus und Hocuspocus, wer iſt nun der Richter, wer der Dieb? Haſt du ſchon einen Pachterhund einen Bettler anbellen gehört und die Creatur riß vor dem Kläffer aus? Daran kannſt du abgeſpiegelt ſehen, was die Amtsgewalt zu beſagen hat: einem Hunde, wenn er nur ein Amt hat, wird Gehorſam geleiſtet."

In Lear iſt das, worauf das ganze Wunder in der Kunſt der Aerzte ſich beſchränkt, in einem kleinen Worte zuſammengefaßt. Der Arzt iſt da ehrlich genug, Cordelien über den Zuſtand ihres Vaters zu ſagen:

„Die Pflegemutter der Natur iſt Ruhe.
Die mangelt ihm. Und ſie herbeizuführen
Giebt unſre Kunſt die Mittel."

Timon ſagt geradezu vom Arzte zu den Dieben, denen er Gold ſchenkt:

„Er ſchlägt mehr Menſchen todt, als ihr beraubt."

Wie wahr und tief iſt die mediciniſche Bemerkung des päpſtlichen Legaten Pandulf in König Johann:

„Vor der Geneſung iſt aus ſchwerer Krankheit
Gerad', wenn Beſſ'rung und Geſundheit eintritt
Am heftigſten der Anfall: jedes Uebel,
Das Abſchied nimmt, erſcheint am übelſten."

Die classische Stelle in König Johann paßt vortrefflich noch heut zu Tage auf die leeren Salonsunterhaltungen, wo der Bastard sagt:

„Eh' Antwort weiß was Frage will,
Ein rein Gespräch aus lauter Complimenten
Geschwätz von Alpen und von Apenninen
Von Pyrenäen und vom Fluße Po
Das ist der würdige Gesellschaftston."

Aufs Köstlichste verspottet der Heißsporn in Heinrich IV. die schlechten Poeten:

„Ich wär' ein Käuzlein lieber und miaute
Als einer von den Reim- und Versschmieden,
Ich hörte lieber Messingleuchter drehn
Ein trocknes Rad um seine Achse knarren,
Es machte mir die Zähne nicht so stumpf
Gewiß nicht so, als solche zier'ge Poesie
'S ist, wie der Paßgang eines steifen Gauls!"

Von einem gelehrten Narren sagt Jaques in Wie es euch gefällt:

„In seinem Hirn,
Das trocken ist wie Schiffszwieback, der übrig
Geblieben ist nach einer Seefahrt, hat er
Seltsame Fächer vollgestopfet mit
Beobachtungen: die verkauft er in
Zerfetzten Brocken."

Und welche herrliche Genrebilder sind neben der schon erwähnten Matrosen-, Kellner- und Fuhrleutenscene, die Friedensrichter-, Gerichtsdiener- und Recrutenscenen in Heinrich IV! Mit welcher holländischen Naturtreue ist neben dem unsterblichen

Falſtaff Frau Hurtig, die Wirthin, und Dortchen Lakenreißer geſchildert! Welche köſtliche, komiſche Figuren ſind die dummen Gerichtsdiener in Viel Lärm um Nichts und in Maß für Maß, die Prachtfigur des verliebten puritaniſchen Pedanten Malvolio mit ſeinen gelben Strümpfen in Was ihr wollt, die Prachtfigur des luſtigen und liſtigen Beutelſchneiders Autolycus im Wintermärchen und die Prachtfigur Parolles in Ende gut, Alles gut, jenes feigen Bramarbas und Poltrons der bei der famoſen Expedition nach der verlornen Trommel ſo vergnüglich abgeſtraft wird u. ſ. w.

Endlich, um die ganze Weite und Tiefe des Horizonts der Shakespeare'ſchen Charakteriſtik durchzumeſſen, iſt nicht außer Acht zu laſſen, daß der große Mann nicht blos das helle, geſunde Tagesleben der Menſchheit in allen Nüancirungen durch und durch kannte, ſondern daß er auch die tiefſten Einblicke in die kranken Zuſtände, in das dunkle Nachtleben der menſchlichen Seele, geworfen hat. Schlegel bemerkt ganz richtig: „Unter allen Dichtern hat vielleicht nur Shakespeare eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth (bei Ophelia in Hamlet), Wahnſinn (bei Lear), Nachtwandeln (bei Lady Macbeth) mit ſo unwiderſprechlicher und allſeitig beſtimmter Wahrheit geſchildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle ſeine Beobachtung bereichern kann.“

Mit dieſer ſtaunenswerthen Univerſalität und Tiefe der Charakteriſtik Shakespeare's geht nun aber

auch Hand in Hand des Dichters Meiſterſchaft in der Individualiſirung.

Shakespeare iſt zugleich immer concret, immer wahr, immer lebensvoll, immer natürlich. Bei der großen Mannichfaltigkeit ſeiner Charaktere findet ſich durchgehends auch die bewundernswertheſte Wahrheit in der individuellen Durcharbeitung derſelben.

Ueberblickt man die lange Scala die von den erhabenen Standbildern eines Heinrich V., eines Cäſars und Brutus, eines Lear, eines Othello, eines Hamlet, eines König Proſpero (im Sturm) bis zu den holländiſchen Genrefiguren des Falſtaffkreiſes herabläuft — überblickt man die gar nicht minder lange Reihe der Shakespeare'ſchen Frauen, wo auf der einen äußerſten Spitze ſo ernſte Figuren, wie die Königin Hermione (im Wintermärchen) auf der andern die Frau Wirthin Hurtig mit Dortchen Lakenreißer ſteht, an einem Pole Miranda, das Wunder einer paradieſiſch-poetiſchen Natureinfalt und an dem andern Pole Cleopatra, das Wunder der verführeriſchſten Kunſt und der bezauberndſten Cultur — und ſieht man daß von allen Charakteren, die in dieſe ſo himmelweit von einander abſtehenden Endpunkte fallen, ein jeder mit den nur ihr zukommenden individuellen Zügen ausgeſtattet und damit von dem andern ſpecifiſch erkennbar ausgezeichnet worden iſt — ſo muß man allerdings über den Reichthum des Dichters ſtaunen! Es iſt geſagt worden, daß man die Shakespeare'ſchen Stücke ohne Namen zu bezeichnen, vorleſen und doch die Perſonen dabei wohl,

nach dem, was sie sagen, unterscheiden könne — man hat völlig Recht mit dieser Aeußerung gehabt. Shakespeare's Charaktere sind mit so wunderbarer, innerer Consequenz durchgeführt, daß man auch dann noch, wenn alle Reden, ohne die Hauptpersonen zu nennen, gedruckt würden, nicht würde im Stande sein es zu verfehlen, die Redenden sehr wohl von einander zu unterscheiden. Was eine der Hauptfiguren sagt, kann nur sie sagen, keine andere.

Shakespeare stellt die Menschen dar, wie sie leibten und lebten, er giebt nie verkörperte Gegensätze, nie bloße personifizirte Eigenschaften, nie hohle Schemen von personifizirten Gedanken und Leidenschaften. Seine Charaktere sind keine farblosen Abstractionen ohne wahres, inneres Leben, sie haben vielmehr alle durchweg Fleisch und Blut, das schärfste und strengste Gepräge der sprechendsten Individualität. Sie sind auf keine Weise bloße Repräsentanten einer Gattung, wie dies bei den Charakteren des spanischen Theaters der Fall ist, selbst bei Calderon, dem größten Dichter desselben.

Shakespeare gehörte, was das innerste Wesen seiner Poesie anbetrifft, keinem Lande und keiner Zeit an. Das Lebenselement seiner Darstellung war die große allgemeine Menschennatur. Was die äußeren Lebensbedingungen anbelangt, erscheint er aber durchweg als der Mann seiner Zeit. Die Sitten seiner Zeit spiegeln sich treu in seinen Schöpfungen ab. Man fühlt überall die große Elisabethperiode hindurch, die kräftig productive Luft seines Jahrhunderts,

die für Geiſt und Phantaſie ſo ungemein anregend geweſen ſein muß, weil ſie nicht nur ſo viele große Männer und Thaten dieſer Männer, ſondern auch ſo viele bedeutende Dichter hervorgebracht hat. Es war die Zeit, wo die großen Seeunternehmungen für Handel und Wandel begonnen wurden, wo Männer wie Raleigh mit ihren Schiffen ausliefen, um Colonien auf dem Feſtlande Amerika's in Virginien und in Weſtindien auf den Antillen zu gründen. Noch zu Shakespeare's Lebzeiten ward auch eine Factorei in Oſtindien geſtiftet. Reiſende kehrten aus dieſer neuaufgeſchloſſenen Welt zurück, und erfüllten London mit den Berichten über die in beiden Indien geſchauten Wunderdinge. Der Luxus herrſchte. Die Söhne des Adels verſchleuderten ihre Schlöſſer und ſtrömten ſchaarenweiſe nach London, um hier eine Rolle zu ſpielen. „Die Güter zerrinnen, wie Wachs an der Sonne," ruft einmal Maſſinger in der City-Madam aus.

Ein Manuſcript der Landsdowniſchen Bibliothek, „die Beredtſamkeit des Eſels Bileam" betitelt, das Philarète Chasles in ſeiner Geſchichte Carl's I. citirt, enthält folgende Stelle: „London hat 20,000 Einwohner, die Morgens beim Aufſtehen nicht wiſſen, wo ſie Speiſe oder Obdach finden ſollen, die aber trotzdem das Barett auf dem einen Ohre und klirrende Sporen an den Füßen tragen, Kriegsabenteurer, Glücksritter, Seeleute ohne Schiffe, nachgeborne Söhne, Mönche ohne Klöſter, Aebte ohne Präbenden, — Vögel von hübſchem Gefieder, die jedoch, wie die Nachteulen, nur Federn ohne Fleiſch und Blut ſind. All dies Gelichter

ſtrömt nach London und macht dort großen Lärm, man ſieht es unter den Arkaden der alten St. Paulskirche auf- und abſpazieren, aber Alles iſt hohl und nichts dahinter."

„Im Mittelpunkt der Stadt lauern die Bürger, ehrbare Biedermänner, die dem Adel das Mark ausſaugen und ihn durch Wucher zum Schatten machen: großartige Blutigel! Ihre Schätze vor allen Augen verbergend, von Gemüſen lebend und in Lumpen einhergehend, beuten ſie die Narrheiten des bethörten Adels aus, der ſich aus Prunkſucht in den ausgeſpannten Fäden dieſer furchtbaren Spinnen fängt."

Die Sitten der Shakespeare'ſchen Zeit waren ſehr frei und ungebunden. Sie waren ein ſeltſames Gemiſch aus altem, derben, noch mittelalterlich, barbariſch normänniſchen Heroismus, neuer italieniſcher, geſelliger Zierlichkeit und Feinheit und neuſtem proteſtantiſchen Tiefſinn, in den ſchon die puritaniſche Düſterkeit ihre Schatten einwarf. An das old merry England war der Lebensgenuß, wie ein warmer, ſchöner Sommer, mit voller Blumenpracht herangetreten, alle Künſte blühten und reichten ſich die Hände. Die Poeſie, das Theater ſteht keineswegs vereinzelt da, namentlich blühte auch die Muſik, der Tanz, die Baukunſt, die Malerei. Der ſüdliche Madrigalgeſang war unter Eliſabeth herrſchend geworden, es war Mode in allen vornehmen Familien Englands ſie nach dem Abendeſſen zu ſingen: eine Sammlung ſolcher aus der Eliſabethzeit ſtammenden Madrigale, friſch und kräftig, iſt erſt neuerlich in England wieder auf-

gelegt worden. Eben ſo blühte die Tanzkunſt; es gab beſondere Tanzſchulen, wo Galliarden, Sarabanden, und andre damals bräuchliche Tänze, getanzt wurden; außer Maskenbällen kommen in Shakespeare auch mauriſche Charakter-Tänze vor, wozu die berühmten Maitänze zu Ehren Robin Hood's und Maid Marian's gehören, die hier als Sommerkönig und Sommerkönigin erſcheinen. Jedermann kennt den berühmten Elisabethanstyle, den Bauſtyl der Eliſabethperiode, der noch jetzt bei den Landſitzen der engliſchen Großen ſo beliebt iſt, mit ſeinen hohen Giebeln und zierlichen crennellirten Mauerzinnen, vorgeſchobenen Thürmen und großen Schornſteinen, in Form italieniſch verzierter Säulen. Viele Landſitze der engliſchen Großen wurden damals in dieſem Style gebaut, wie Burleighouſe von Cecil, dem engliſchen Sully, der Staatsſecretair der Königin Eliſabeth war. Inigo Jones, ein Schüler Palladio's, war unter Jacob I. Oberaufſeher aller königlichen Bauten, er baute den Palaſt Whitehall für den König. Was endlich noch die Malerei betrifft, ſo hatte bekanntlich ſchon unter Heinrich VIII. der berühmte Holbein ſich in England niedergelaſſen, und ſchon dieſer König hatte ſich eine Gemäldegalerie angelegt; unter Eliſabeth kam der italieniſche Maler Federigo Zuchero nach England, der Hof und die Lords fanden immer mehr Geſchmack an Bildern, namentlich an Familienportraits und ſchmückten damit die Schlöſſer und Landſitze.

Wie bei dem ganzen geſellſchaftlichen Leben Rohheit und Bildung Hand in Hand ging, ſo ging auch bei

Kleidung und Hausgeräth Armuth und Luxus Hand in Hand. Die Tracht der Shakespeare'schen Zeit war die damals in Europa allgemein übliche spanische Tracht, man trug wollene und seidene und sammtene Wämser und Pumphosen; dazu Schuhe oder spanische Stiefeln, Barett oder spitzen Hut und die spanischen kleinen Mäntel. Unter den Wämsern trug man den Harnisch und der Degen war immer an der Seite, selbst beim Tanze legte man ihn nicht ab. In dieser spanischen Tracht traten nun auch alle Helden Shakespeare's auf, selbst seine alten Römer: Coriolan, Brutus und Cassius und Cäsar und Anton, ganz eben so, wie in der Malerei der nordischen Völker die Heiligen in der Landestracht erschienen waren, und selbst noch weit nach Shakespeare noch bei Rembrandt so erscheinen. Welche große Pracht man bei den Kleidertrachten zur Schau legte, kann die Thatsache an die Hand geben, daß man nach Elisabeth's Tode dreitausend Kleider von allen ersinnlichen Moden und Farben bei ihr fand. Und doch waren damals erst aus Italien die ersten gestickten und parfümirten Handschuhe gekommen: ein Graf Oxford schenkte der Königin ein Paar und sie lies sich damit malen. Man hielt aber schon auf schöne Hände und die Königin, die sie hatte, zog die Handschuhe bei Audienzen aus. Hemden waren noch ein theurer Luxusartikel: die Wirthin Quickly, die dem Sir John Falstaff ein Dutzend auf den Leib gekauft hat, sagt, sie habe acht Schilling für die Elle holländische Leinwand gezahlt. Während man auf den Fußboden der Zimmer noch auf Binsen trat, waren die Wände, wie

man aus Giacomo's Beſchreibung des Schlafzimmers Imogen's in Cymbeline erſieht, mit ſeidnen, ſilberdurchwirkten Tapeten behangen, worauf Cleopatra köſtlich gemalt war, wie ſie auf dem Cydnus ihrem Römer entgegenſteuert; die Plafonds der Zimmer waren in Bronze getriebene goldne Cherubim; der Kamin zeigte in Stuccatur die badende Diana, die Feuerböcke davor waren zwei ſilberne winkende Amoretten, jeder auf einem Fuße ſchwebend, gelehnt auf ihre Fackeln. Während ganz neuerlich erſt der Gebrauch von Gabeln von Italien her eingeführt worden war, ſtand herrliches Gold- und Silbergeſchirr, venetianiſches Criſtallglas und chineſiſches Porzellan auf den Tafeln. Am Hofe der Königin Eliſabeth ward derb engliſch geflucht und zierlich italieniſch geſprochen — die Königin mit eingeſchloſſen. Jacob I. liebte die Falkenbeitze, las hochgelahrte Bücher, ſchrieb bombaſtiſche Streitſchriften und ward nicht ſelten von einem Räuſchchen befallen. Seine Gemahlin, eine däniſche Prinzeſſin, gab Bälle, die drei Tage und drei Nächte über dauerten. Jacob's Kanzler, der große Philoſoph Baco von Verulam, reinigte die Wiſſenſchaften von dem Schutte der falſch verſtandenen Ariſtoteliſchen Weltweisheit des Mittelalters, er ſchrieb eine neue Begründung der Wiſſenſchaften. Aber er glaubte noch an geheime ſympathetiſche Natureinwirkungen und lies ein Stück Speck, womit er ſein rheumatiſches Gebein berührt hatte, am Fenſter in der Sonne zergehen. Schon unter Jacob I. zeigte ſich jene Steigerung des religiöſen Ernſtes und Tiefſinns unter den

niedern Volksklaſſen, dem das freie, ungebundene Leben am Hof und im Adel ein verhaßter Greuel war und der nachher, im Puritanismus auf die höchſte Spitze getrieben, die Revolution hervorrief. Ein Geiſt des Diſputirens und Raiſonnirens war rege geworden, der mit ſcharfer Dialektik der Vernunft die politiſchen und religiöſen Grundlagen der Geſellſchaft ſondirte und endlich das ganze Staatsgebäude unterminirte und umwarf. Die Geiſter hatten die Freiheit des Proteſtantismus gekoſtet und wurden ſpitzfindig. „Seht das Zeitalter, ſagt der Narr in Was ihr wollt, ein Spruch iſt nur ein bocklederner Handſchuh für einen Witzkopf, wie raſch iſt die Außenſeite herausgekehrt!“

Es war die Zeit der Gährung, welche der Revolution vorausging, eine ungebändigte Kraft, die keinen Spielraum finden konnte, machte ſich in ſteten Händeln, Zweikämpfen und Balgereien Luft. Das Volk bis auf die untern Stände herab, die Bauern fingen an ſich zu fühlen. „Die Welt war, wie Shakespeare im Hamlet ſagt, aus der Form, aus den Fugen, das Zeitalter ward, wie er ebenfalls im Hamlet ſagt, „ſo ſpitz, daß die Ferſe des Bauern der Ferſe des Höflings nahe genug kam, ihm die Froſtbeule aufzuſtechen.“ Solche Scenen, wie ſie ebenfalls im Hamlet vorkommen, wo Hamlet zu Laertes in Ophelias Grab ſpringt, um mit ihm zu kämpfen, waren wirkliche Ereigniſſe des damaligen Lebens. Die Kämpfer ſtiegen in Brunnen, um ſich dort auf Leben und Tod mit ſechs Dolchen um ein Mädchen zu meſſen, das keiner von den

beiden Freunden, die ſo hart an einander gerathen waren, einmal kannte. Die Zeit war zwar ſehr gewaltthätig geſtimmt, man klirrte ſehr viel mit Schwertern und Sporen, aber man fing doch ſchon an mit den Schwertern auch Federn zu ſchneiden. Die Politik drängte ſich unter die Streitenden und entwand den Kämpfern den blanken Stahl aus den Händen. Die Zungengefechte ſtellten ſich an die Stelle der Schwertergefechte, man zog im Cabinet und im Parlament die krummen Gänge heimlicher Liſt ſchon oft den geraden des offnen Heldenmuths vor. Die Gegenſätze berührten ſich in der Eliſabethperiode allenthalben und darum war eben die Zeit ſo ungemein anregend und poetiſch. Alles brachte die Langeweile des Friedens zur Verzweiflung und man brach ſich deshalb zum Zeitvertreib die Hälſe auf den Straßen Londons, gerade ſo, wie Tybalt und Mercutio in Romeo und Julie auf den Straßen Verona's. König Jacob I. ward wiederholt angegangen, Spanien zu plündern, die Goldminen der neuen Welt auszubeuten und den Papſt abzuſetzen.

Züge von allen dieſen verſchiedenen Sittenelementen finden wir nicht blos in den angegebenen Beiſpielen, ſondern durchgängig in allen Shakespeareſchen Stücken wieder. Wir treffen darin die ganze Miſchung von mittelalterlichen und modernen Elementen, von heroiſcher Ungeheuerlichkeit, die dem alten Normannencharakter eigen war, ſo wie von raffinirt geſellſchaftlicher Feinheit und Intrigue, die mit der italieniſchen Bildung gekommen war, und endlich von

proteſtantiſchem Ernſt und Tiefſinn, den die Reformation aufgebracht hatte und der vorzugsweiſe in der Neigung zum Raiſonnement ſich kund gab. Die Shakespeare'ſchen Dramen ſind das getroffenſte Abbild, der treuſte Spiegel der Sitten ſeiner Lebensperiode. Gerade ſo mögen die Hof- und Adelsfeſte zur Zeit Eliſabeth's und Jacob's I. ausgeſehen haben, wie das ſo anſchaulich ſich darſtellende Maskenfeſt im Ballſaal Capulet's in Romeo und Julie, wo Romeo Julien zum erſtenmal ſieht, das Feſt im Palaſt des Cardinals Wolſey, in Heinrich VIII., wo der König als Schäfer verkleidet die ſchöne Anna Boleyn zum Tanz nimmt, ganz ſo wie die großen Banquete, die in Timon von Athen und Macbeth vorkommen, wie das Bachanal der Triumvirn am Bord der Galeere des Pompejus in Antonius und Cleopatra, wo Lepidus den Antonius über das Crocodill fragt, und die Feldherrn, weinberauſcht, die Hände faſſend den ägyptiſchen Bacchustanz tanzen und im Chore ſingen:

„Komm, Gott Bacchus, Fürſt der Reben" u. ſ. w.

In Coriolan iſt die ganze politiſche Gährung dargeſtellt, die ſchon unter Jacob I. die Ariſtokratie der Cavaliere und die ihnen entgegenſtehenden demokratiſch-puritaniſchen Volksmänner ergriffen hatte, in den politiſchen Raiſonnements Coriolan's, des Chefs des Adels einer- und der Volkstribunen andrerſeits, ſind getreu die Parteianſichten der Royaliſten und Rundköpfe vorgeſpiegelt, welche in der Revolution zum blutigen Conflicte kamen. Und Hamlet iſt gewiſſer-

maßen der Prototyp eines Charakters, wie Carl I. Stuart, bei dem Gefühlsweichheit, grüblerische Spitzfindigkeit, Melancholie und Thatlosigkeit die Grundzüge sind. In Carl I. kam dasselbe trübsinnige Brüten über Racheplänen, das sich doch nicht zu einem kräftigen Entschlusse zusammenfassen konnte, wirklich zur Erscheinung, gerade so wie es in Hamlet vorgebildet ist. Es fand sich auch bei Carl jene bizarre Wollust am Unglück, wie Hamlet sie zeigt.

Shakespeare erscheint ferner auch zugleich in allen äußeren Bedingungen des Sprachgebrauchs als der Mann seiner Zeit. Es finden sich bei ihm auf der einen Seite das lebhaft heroische Pathos und die derben Scherze, wie sie für ein Zeitalter ganz adäquat sind, das starke Nerven und Sehnen, Mark in den Knochen und das Herz auf dem rechten Flecke hatte; auf der andern Seite treffen wir die zierlich conventionellen Redefloskeln und Witzspiele, die gesuchten Antithesen, die ganze Silbenstecherei, welche im Modeton derselben zwar energisch-heroisch-kräftigen, aber in gewisser gesellschaftlicher Beziehung bereits sehr raffinirten Zeit lag und welche die schönen Geister derselben als moderne Turnierübungen gleichsam trieben. Es findet sich bei Shakespeare jene der ganzen damaligen Zeit geläufige Hinneigung zum mythologischen Gleichnißapparate und, namentlich in den Dichtungen seiner früheren Zeit, eine vorwaltende, oft sehr gespreizte, oft sehr störende Emphase. Wortspiele werden so häufig von ihm verwendet, daß es als eine Seltenheit herausgehoben zu werden verdient,

daß ſie in einem Drama, Macbeth, ganz fehlen, bis auf ein einziges am Schluß, wo Malcolm ſagt: „by the grace of Grace.“ Bei ſcherzhaften und lieblichen Gelegenheiten zeigt Shakespeare entſchiedene Vorliebe für die Wendungen des in der Eliſabethperiode, wo, wie erwähnt, italieniſche Bildung und Sprache, italieniſche Kunſt, Baukunſt, Malerei und Muſik am Hofe ganz gäng und gäbe war, allgemein beliebten Madrigals und er wendet die Concetti der ſüdlichen Dichtungen oft bis zum Mißbrauche verſchwenderiſch an. Am meiſten ſtört der ungeheuerliche Bombaſt in den heftigen Ausbrüchen der Leidenſchaft ſeiner Helden und Heldinnen, der eine Fülle ſcharf zugeſpitzter Gefühls- und Gedankenſpäne auswirft und ſich in ſchimmernden und prunkenden Gleichniſſen ergeht, bei denen die Metaphern verſchwenderiſch auf einander gehäuft werden. Dieſer Bombaſt erſcheint uns jetzt allerdings oft wie Carricatur. Es iſt etwas ſo Geſpreiztes und Geſchrobenes in dieſem doppelten, oft ſogar dreifachen Gleichniſſen. Aber die von noch ganz kerngeſunder und kernkräftiger Lebensfülle ſtrotzende, ſich aber zugleich ſchon entſchieden in der Umgangsſprache zur Allegorie hinneigende damalige Zeit brachte dieſen Ton mit ſich, ſie war noch etwas gothiſch-barbariſch. „Shakespeare, ſagt Goethe, iſt reich an wunderſamen Tropen, die uns gar nicht kleiden würden, bei ihm aber völlig am Platze ſind, weil zu ſeiner Zeit alle Kunſt von der Allegorie beherrſcht wurde.“

Der Einfluß der Umgebungen, unter denen Shakespeare lebte, ſchimmert ſo durch alle ſeine Schöpfungen

durch, drückt ſich gleichſam unwillkürlich, völlig ungezwungen in ihnen ab.

Man hat neuerlich noch Shakespeare es zum Vorwurf gemacht, daß, ſo mannichfaltig er in ſeinen Charakteren ſei, er nichts weniger als mannichfaltig im Ton ſei. „Seine Perſonen, ſagt ein bei Gelegenheit der 1847 in Paris erfolgten Aufführung Hamlet's im Morgenblatt (Februar 1848) erſchienener Aufſatz, ſo unendlich anders die einen fühlen, denken, wollen und ſtreben, als die andern, haben eine gemeinſchaftliche Weiſe zu reden, die nicht nach ihrem Charakter, ſondern nach der Stimmung, in der ſie ſich befinden, wechſelt. Man kann, glaube ich, in Shakespeare vorzüglich drei Stylarten unterſcheiden, den dramatiſch-oratoriſchen, den idylliſchen und den humoriſtiſchen. Allen dreien iſt das Siegel des Shakespeare'ſchen Genius auf das Stärkſte und Deutlichſte aufgeprägt. Was nur immer einen Schriftſteller von der Maſſe auszeichnen kann, eckige Schärfe und körnige Bündigkeit, dann wieder flämiſches Ausmalen untergeordneter Dinge und redſeliges Spiel mit Metaphern, derbe Eingriffe in das gemeine Leben und gelehrtes Schönthun mit den Fabeln des Alterthums, Vorliebe für gewiſſe Verbindungswörter und Satzfügungen, die völlige Ungebundenheit der vertraulichen Umgangsſprache neben rhetoriſchem Pathos, und Kraftſprüche in Unzahl, mit einem Hofſtaat von metaphyſiſchen und andern Spitzfindigkeiten, Antitheſen und Wortſpielen oft umgeben — alle dieſe Tugenden und

Unarten finden ſich in dieſen drei Stylarten, wenn auch in jeder derſelben nicht gleich vertheilt.“

Shakespeare war klug genug, auch zu den Unarten ſeiner Zeit ſich herabzulaſſen, weil er in ſeiner Weisheit nur zu wohl wußte, daß das ganz weſentlich mit dazu gehört, wenn man ein Zeitalter allſeitig erfaſſen will. Das wollte aber Shakespeare. Von allen Seiten, von der pathologiſchen, wie von der moraliſchen Seite wollte er ſeine Umgebungen packen, ſie zum Bewußtſein ihrer ſelbſt erheben und ſie damit zur energiſchen Selbſtthätigkeit befeuern.

Shakespeare fügte ſich mit vollem Bewußtſein dem Volksgeſchmack in Sprache und Sitte. Er hätte ſonſt ſeinen Umgebungen nicht ſo nahe rücken, ſich ihnen nicht ſo verſtändlich machen können. Er war überdem ein zu großes Genie, als daß durch das Streben nach Individualität jemals die Idealität hätte bei ihm gefährdet werden können. Er verband die Idealität mit der Individualität auf die wunderbarſte Weiſe. Er zog die Mittel der äußeren Welt an ſich heran und machte ſie ſeinen höheren Zwecken dienſtbar, er ordnete alle äußeren Elemente, die er vorfand, mit ſeinem klaren ſchöpferiſchen Kopfe und hauchte allen ſeinen Stoffen, den rohen Ueberlieferungen, den trocknen Chronikengeſchichten und den flachen italieniſchen Novellen, aus denen er ſeine dramatiſchen Schöpfungen componirte, ſeinen eigenſten, genialen Geiſt, den Geiſt einer höheren Innerlichkeit ein. Ohne den Figuren, die ihm vorkamen, Gewalt anzuthun,

ohne ſie in ihrer eigenthümlichen Weſenheit umzuformen, verlieh er ihnen die wunderbare innere Wahrheit, die feine Schönheit und Anmuth, die ernſte Gewalt und die tiefe Innigkeit, welche ſie ſo überaus anziehend machen. So hat er aus den Novellen, die dem Kaufmann von Venedig, Ende gut, Alles gut, Maß für Maß, Cymbeline, zum Grunde liegen, Novellen, die ziemlich ärmlich und flach gehalten ſind, die wundervollſten und mannichfachſt belebten Schöpfungen auferſtehen laſſen. Shakespeare hob alle ihm gegebenen äußeren Verhältniſſe mit ſeinem grandioſen Geiſte, in dem das Licht des klaren, freien Selbſtbewußtſeins hell, wie eine Sonne, aufgeſtiegen war, und mit ſeiner ſchönen Seele, die das innigſte, tiefſte Mitgefühl für alle Exiſtenzen der Menſchheit bewegte, in die höhere Sphäre des allgemein Menſchlichen hinauf, wo der Menſch überall als Menſch und in dem Menſchen dann erſt der individuelle Charakter, der Staatsmann, der Held u. ſ. w. erſcheint. Durch die pſychologiſche Meiſterſchaft, mit der Shakespeare zu einer ſeltenen und tiefen Erkenntniß der allgemeinen Menſchennatur vorgedrungen war und durch das machtvolle, innige und reine Gefühl der Sympathie, in dem er mit dieſer allgemeinen Menſchennatur in ihren ſo verſchieden modificirten Exiſtenzſtufen lebte, gelang es ihm, in ſeinen dramatiſchen Charakteren dieſe Natur in ihrer vollen, individuellen Treue, Naturfriſche und Wahrheit und doch zugleich auch in ihrer Idealität und hohen geiſtigen Verklärung zur Erſcheinung zu bringen. Er hat deshalb

das Seelenhafte, die ſchöne Seite der menſchlichen Natur, vorzugsweiſe ſo reich und ſo mannichfaltig hervorzuheben und zugleich eben ſo vorzugsweiſe das Großartige, Gigantiſche und Dämoniſche, in von böſen und unheilbringenden Leidenſchaften bewegten Naturen auf ſo ergreifende, Herz und Nieren erſchütternde Weiſe darzuſtellen verſtanden.

Es iſt die Beglaubigung des Genies, daß es der ganzen poſitiven Stoff, den es in ſeiner Gegenwart vorfindet, ſelbſtſtändig, ſchöpferiſch umgießt und umſchmilzt und ſeiner originellen Weltanſchauung anpaßt. Wenn irgend einem Dichter es gelang, den geſammten ſubſtantiellen Ideengehalt, der ſeine Zeit erfüllte, in ſeine eigenſte Denkart einzutauchen, ſo war es Shakespeare. Die Elemente, aus denen ſeine durchaus originelle Weltanſchauung ſich zuſammenſetzte, ſind der germaniſche und der proteſtantiſche Geiſt, ein Geiſt, der, wie ich oben ausgeführt habe, im entſchiednen Gegenſatze zu dem romaniſchen und katholiſchen Geiſte ſteht. Die germaniſche Natur- und Weltauffaſſung und das proteſtantiſche Bewußtſein merkt man bei Shakespeare überall durch, er verleugnet es nirgends. Sie haben ihm jene Gemüthlichkeit und Wärme, jene menſchlich ſo liebenswürdige, von aller mittelalterlichen Einſeitigkeit, trüber Weltverachtung und Weltabtödtung, aller Härte ſtarren Prieſterthums und ſtarrer Amtsgewalt entfernten Herzenstoleranz gegeben, die, wie ſchon wiederholt herausgehoben iſt, die ſchönſten Grundtugenden

der germaniſch-proteſtantiſchen Welt ſind. Shakespeare zeigt durch und durch eine ſchöne menſchlich fühlende Seele und jene ſanfte, milde Weisheit, die allemal die liebenswürdige Begleiterin eines kräftig und energiſch durchgebildeten Geiſtes und Charakters iſt.

Shakespeare kann bei der Individualiſirung ſeiner Charaktere nie ſeine eigenſte Denkart und Weltanſchauung verleugnen und darum erſcheint ſein Ton allerdings nicht mannichfaltig. Mit ſo bewundernswürdiger Geſchmeidigkeit und Selbſtverleugnung er ſich in die mannichfaltigſten Naturen hineinlebt, mit ſo kräftiger und treffender Wahrheit er die verſchiedenartigſten Charaktere aus der geheimnißvollen Tiefe, in welcher ſich ihr innerer Zuſammenhang einfügt, in die Regionen der wahrnehmbaren Erſcheinung heraufhebt, ſeinen eignen Geiſt vermag er doch nie zurückzudämmen. Er redet unwillkürlich durch den Mund ſeiner Helden, die größten Verbrecher haben noch einen Theil von ſeinem ſanften Geiſt, etwas von ſeiner ſchönen Seele. Selbſt der ſcheußliche Mohr Aaron in Titus Andronicus — nebſt Jago in Othello und König Richard III., die ſchwärzeſte Geſtalt, die er geſchaffen hat, — trägt als zärtlicher Vater ſein Kind mit ſich herum, um es zum großen Kriegsmann zu erziehen. Ja ſelbſt die Grillen und Schrullen der thörigſten Menſchen, der Idioten und Narren, die er ſchildert, ſind noch mit einem Schimmer der ihm eignen Weisheit getränkt. Ich erinnere hier an den bornirten Klotz Prinz Cloten in Cymbeline, der doch hin

und wieder einer edleren Eingebung fähig ist, an die simpeln Krautjunker Fieberwange in Was ihr wollt und Slender in den lustigen Weibern von Windsor, an die so höchst drolligen Gerichtsdiener in Viel Lärm um Nichts und Maß für Maß und endlich in die ganz gemeinen Clowns, die er als lustige Figuren einschiebt, als reine Possenreißer, die aber manchmal ganz erstaunlich tiefsinnige Dinge ausreden, wie der Clown in Antonius und Cleopatra, der einmal sagt:

„Ich weiß es, eine Frau ist ein Tisch für Götter, wenn anders nur nicht der Teufel ihn zurichtet"

— und der Beutelschneider Autolycus im Wintermärchen, der einmal sagt:

„Ha, ha, ha! Was doch die Ehrlichkeit für ein Narr ist und blinder Glaube, sein Dutzbruder, für ein höchst simpler Cavalier!"

„Auf die geringste von Shakespeare's Schönheiten, sagt schon Lessing in der Hamburger Dramaturgie, als er von der Möglichkeit, Shakespeare nachzuahmen, sprach, ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen! Was man vom Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler seine Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur

in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt, aber er borge nichts daraus. Alle, auch die kleinſten Theile beim Shakespeare, ſind nach den großen Maßen des hiſtoriſchen Schauſpiels zugeſchnitten und dieſes verhält ſich zu der Tragödie franzöſiſchen Geſchmacks ungefähr wie ein weitläufiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu dieſem aus jenem nehmen, als etwa ein Geſicht, eine einzelne Figur, höchſtens eine kleine Gruppe, die man ſodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben ſo würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müſſen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Rieſen für einen Zwerg recht nutzen will, ſo muß man nicht wieder einen Aermel, ſondern einen ganzen Rock daraus machen."

Shakespeare ſteht aber nicht blos an Größe des Zuſchnitts ſeiner Dramen, ſondern er ſteht auch in durchgehender Beachtung und Hervorhebung des allgemein Menſchlichen weit über den Dichtern des franzöſiſchen Theaters, ſelbſt über den beſten, wie Corneille und Racine, bei denen die Helden und Heldinnen nur immer darauf ſo bedacht ſind, ihrem Stande und Range, ihren conventionellen Verhältniſſen und der Etikette nichts zu vergeben. „Nehme man, ſagt Leſſing an einer anderen Stelle der Dramaturgie, den meiſten franzöſiſchen Stücken ihre mechaniſche Regelmäßigkeit und ſage mir, ob ihnen andere als Schönheiten romanenhafter, abenteuerlicher, unnatürlicher Uebertreibungen übrig bleiben?

Was haben ſie ſonſt noch viel Gutes, als Verwicklung und Theaterſtreiche und Situationen?“

„Anſtändigkeit; wird man ſagen — Nun ja, Anſtändigkeit. Alle ihre Verwicklungen ſind anſtändiger und einförmiger; alle ihre Theaterſtreiche anſtändiger und abgedroſchener; alle ihre Situationen anſtändiger und gezwungner. Das kömmt von der Anſtändigkeit!“

Allein nur Molière kommt Shakespeare an ungeſchminkter Natürlichkeit gleich. Und an einzelnen Stellen zeigt ſich eine wahrhaft überraſchende Geiſtesverwandtſchaft zwiſchen beiden Dichtern. Merkwürdig ähnlich ſind z. B. die Selbſtanklage Malcolm's in Macbeth und die Beichte Tartuffes, ſo wie die Betrachtungen des Königs Leontes im Wintermärchen und der Monolog Sganarelle's in dem Stücke dieſes Namens von Molière. Molière ſteht aber Shakespeare ſehr nach an Reichthum und Fülle des Humors; gar ſehr ärmlich erſcheint der vortreffliche Molière doch immer neben dem überreichen Shakespeare!

Man hat Shakespeare's Dramen einen ſchweren Vorwurf damit zu machen geglaubt, daß man meinte, es mangle ihnen die vollendete Einheit der Handlung, die die franzöſiſchen Stücke ſo claſſiſch mache, auch der Mangel der übrigen angeblichen Einheiten des Ariſtoteles, der Einheit der Zeit und des Orts treffe ſie. Aber dagegen iſt von Heine ſehr richtig bemerkt worden: „der Schauplatz der Shakespeare'ſchen Dramen iſt der Erdball und das iſt ſeine Einheit des Orts, die Ewigkeit iſt die Periode, in der ſeine Stücke

ſpielen und das iſt ſeine Einheit der Zeit; die Einheit der Handlung wurzelt bei ihm in dem großen Leben der Menſchheit, in der allgemeinen Menſchennatur.“

„Shakespeare hatte, ſagt Ulrici, ſein gutes Glück, den angebornen Glanz des Lebens verſagt, er mußte mühſelig erringen, was er von der Herrlichkeit der Welt ſein eigen nennen wollte. Dafür verknöcherte er ſich aber auch nicht in leidenſchaftlicher Selbſtſucht, phantaſtiſchem Eigenſinn, titaniſchem Trotz und Hochmuth, die Lord Byron's Seele zerriſſen und ſeinem Auge die reine Schönheit in trübe Nebel verhüllten; er verflachte ſich nicht in die breite, beſchauliche, ausruhende Gemächlichkeit, wie Goethe, der ſicherlich noch energiſcher, gediegener, ſittlich und religiös ernſter geworden ſein würde, wären ſeine äußeren Verhältniſſe weniger glücklich geweſen.“

„Shakespeare ſteht — und das iſt ein bisher ganz überſehenes, charakteriſtiſches Kennzeichen ſeiner Poeſie — in einem ganz anderen Verhältniſſe zum Geiſte ſeiner Zeit, als etwa Calderon, Goethe, Schiller, Tieck ꝛc. Letztere nehmen die beſonderen Ideen, die einzelnen vorherrſchenden Richtungen, Anſichten, Leidenſchaften ihres Volks und Zeitalters mehr oder minder in ihre Dichtungen auf und ſpiegeln ſie in poetiſcher Verklärung ab. Shakespeare dagegen läßt nur den allgemeinen Zeitgeiſt auf ſich wirken; er ergreift von ſeiner Zeit und Nation überall nur das Allgemein-Menſchliche und wird davon ergriffen. Dieſes ſtellt er allerdings unter der Farbe und den Conturen ſeines Zeitalters dar: denn das

Allgemein-Menſchliche bedarf einer Begrenzung und concreten Geſtaltung, um künſtleriſch darſtellbar zu werden! Es erſcheint daher auch bei ihm überall unter der Form des 16. Jahrhunderts und der engliſchen Nationalität. Aber von den beſonderen, einſeitigen Richtungen ſeines Zeitalters findet ſich bei ihm keine Spur. Er ſteht vielmehr zu ſeiner Zeit etwa gerade in umgekehrten Verhältniß wie Goethe. Während letzterer (in der natürlichen Tochter, den Aufgeregten, dem Groß-Cophta ꝛc.) einzelne Momente des Zeitgeiſtes unter ganz allgemeinen Formen darſtellt, kleidet Shakespeare durchweg das allgemein Menſchliche in die beſonderen Lebensformen ſeines Jahrhunderts und ſeines Volks. Und während Goethe den Grundcharakter, wie die einzelnen Motive der Gegenwart ſich aneignet, durchlebt und zu poetiſchen Gebilden verarbeitet, ſteht Shakespeare anſcheinend ganz unberührt von ihnen, auf freier Bergeshöhe über ihnen. Selbſt die große Spaltung zwiſchen Katholiken und Proteſtanten die damals noch alle Gemüther bewegte, findet ſich in ſeinen anerkannt echten Dichtungen kaum mit Einem Worte berührt: den Kampf als ſolchen hat er gar nicht in ſeine Poeſie aufgenommen. Eben ſo wenig iſt es ihm eingefallen, etwa den ſittlichen und kirchlichen Gegenſatz zwiſchen den Anhängern der Hochkirche und den Puritanern zur Grundidee eines ſeiner Dramen zu machen; kaum daß ſich einige verſteckte Anſpielungen darauf erkennen laſſen. In politiſcher Beziehung folgt er zwar dem allgemeinen Zuge der Liebe und Verehrung

für Eliſabeth; er iſt überhaupt monarchiſch geſinnt und ſeine Ehrfurcht vor dem heiligen Recht der angeſtammten Majeſtät ſpricht ſich unverholen in mehreren ſeiner Stücke aus. Dennoch hat er nirgend von den im Staatsleben ſeiner Zeit vorhandenen oder aufkeimenden politiſchen Gegenſätzen für ſeine Poeſie Gebrauch gemacht.“

In allem, was vorſteht, hat Ulrici völlig Recht, im letzten Punkt völlig Unrecht. Mit Bewußtſein ging Shakespeare darauf aus, ſeine Landsleute politiſch aufzuklären, ihnen das Pour et Contre der Ariſtokratie und Demokratie und die Nothwendigkeit einer wohlorganiſirten, mit echter Staatsweisheit organiſirten Monarchie vor die Augen zu ſtellen — nur geſchah es begreiflich nicht mit der jederzeit unkünſtleriſchen Abſichtlichkeit. Shakespeare trieb ſeine Landsleute in die Politik aus Patriotismus, er ließ keine Gelegenheit vorbeigehn, ihnen etwas Politiſches beiläufig und gelegentlich zur Beherzigung nahe zu rücken. Er ſah immer auf ſein Land, auch wenn er die Handlung ſeiner Stücke in ganz andere Länder verlegte. Darum treffen wir auch in allen echt engliſches Leben.

Beſonders hervorzuheben iſt nämlich noch, daß Shakespeare's Charaktere, in welches Land und in welches Zeitalter auch ſeine Stücke uns verſetzen, doch alle neben dem allgemein menſchlichen Zuſchnitt, Ton und Hintergrund, noch eine Beimiſchung von der eigenthümlichen Färbung des engliſchen Weſens haben. Shakespeare iſt durch und durch national und pa-

triotiſch. Goethe bemerkt ſehr richtig: „Shakespeare machte ſeine Römer zu Engländern und er that Recht daran, denn ſonſt hätte ihn ſeine Nation nicht verſtanden.“ Shakespeare ging in der genremäßigen Auffaſſung der römiſchen Geſchichte bekanntlich ſo weit, daß er im Coriolan die Volſcer die Gewohnheit der Engländer, vor oder nach dem Eſſen ein Tiſchgebet zu ſprechen, annehmen läßt; die Tribunen des römiſchen Volks führt er als Richter ein, oder als Männer, die ſich Mühe geben, den Preis der Kohlen herunterzubringen. Offenbar wollte er dadurch ihr Verſtändniß bei ſeinen Landsleuten populariſiren. Shakespeare erſcheint auch in dieſem Punkte wieder als das Gegentheil der Franzoſen. Die Franzoſen gingen in ihrem Drama mit Bedacht darauf aus, Römer darzuſtellen, ſie wählten wie Corneille in den Horatiern, dem Cinna, Sertorius, Otho, vorzugsweiſe römiſche Stoffe, aber überall erſcheinen demohnerachtet nicht Römer, ſondern nur franzöſiſche Seigneurs und franzöſiſche Madames im römiſchen Coſtüm. Eben ſo iſt bei Racine, gleichviel, ob die Geſchichten die er darſtellt, in Rom, Griechenland, Carthago, Conſtantinopel oder Jeruſalem geſchehen ſind, überall und jederzeit nur Verſailles zu erſehen und das Höchſte, was ſeine Helden im ſublimſten Drange ihrer Begeiſterung beſchäftigt, iſt la cour, hinter dem Hofe ſteht la ville, Paris, und erſt hinter beiden l'univers. Die Welt erſcheint bei den franzöſiſchen Claſſikern nur im Lichte von Verſailles und Paris. Shakespeare wollte gar nicht erpreß und excluſiv Römer dar-

ſtellen, ihm war es bei ſeinen Römern vornehmlich um England zu thun. Getragen von dem friſchen Geiſt der in England vom Volke ausgehenden nationalen Entwickelung, im Gegenſatz der in Frankreich nur vom Hofe ausgehenden Entwickelung, trug er in den Grundton der allgemeinen Menſchennatur, in den er die Charaktere fremder Nationalitäten eintauchte, die nationalen, die engliſchen Farben unwillkürlich mit ein; indem er das Gemeinſame von jener allgemeinen Menſchennatur hervorhob, das was Römern und Engländern gemeinſchaftlich eigen iſt als Menſchen, gelang es ihm ſelbſt in den römiſchen Stücken, engliſchen Charakter und engliſche Geſinnung durchweg durchſchimmern zu laſſen.

Wie hoch Shakespeare die Vaterlandsliebe ſtand, erweiſt am Stärkſten, daß er ſogar ſeinen athenienſiſchen Timon „den Miſanthropos, der haſſet Menſchheit“ zu den Senatoren, die Athen, als Alcibiades es bedrängt, zu ihm ſchickt, ſagen läßt:

„Doch lieb' ich noch mein Vaterland
Und bin nicht einer, der ſich etwa freut
Am allgemeinen Schiffbruch.“

In Coriolan's Schickſal, im tragiſchen Tode Cordelia's im Lear, iſt ſehr ſcharfes Schlaglicht darauf gegoſſen, wie die enden, die gegen ihr Vaterland fechten.

Shakespeare's Univerſalität und Tiefe, wie ſeine Idealität und Originalität in der Charakteriſtik, gehen ſo jederzeit Hand in Hand mit der realſten, lebensgetreuſten Individualiſirung und der beſtimmteſten nationalen und patriotiſchen Haltung. Wie er nie

das proteſtantiſche Bewußtſein, nie den germaniſchen Geiſt, auf denen beiden, wie auf ihrem unterſten Fundament, ſeine Weltanſchauung ruht, verläugnet, ſo heben ſich doch an allen in dieſer geiſtigen Atmoſphäre reiner, ſchöner Menſchlichkeit athmenden Geſtalten die ſpezifiſch eigenſten Farben des national Engliſchen hervor, in den reichſten und mannichfaltigſten Nüancirungen, Schattirungen und Uebergängen der concreten Wirklichkeit des individuellen Lebens. Shakespeare iſt durch und durch Patriot und wo er ſein patriotiſches Intereſſe nicht direct ausſprechen kann, wie in den engliſchen hiſtoriſch-politiſchen Stücken, die ſeiner früheren Periode angehören, da ſpricht er es ſymboliſch aus, wie in den römiſchen Dramen ſeiner ſpäteren beſten und reifſten Zeit und hier mit deſto größerer Freiheit und Allgemeinheit. Shakespeare iſt nicht blos ein ganzer Dichter, ſondern er iſt auch zugleich ein ganzer Politiker, er kennt das geheimſte Uhrwerksgetriebe in der Geſchichte, in den großen Staatsactionen, im öffentlichen Recht und in der Politik. Sowohl in den engliſchen als in den römiſchen Dramen bewährt er ſich als unvergleichlicher Meiſter, nicht nur in der Kunſt der allgemeinen pſychologiſchen Entwickelung der politiſchen Charaktere, ſondern auch in der Kunſt der politiſchen Motivirung des Gangs der dramatiſchen Handlung aus Staatsgründen. Mit der größten Sicherheit verſteht er es, ſeine hiſtoriſchen Charaktere mit beſtimmten, feſten, prägnanten Zügen zu umreißen, die gleichſam die Eſſenz deſſen enthalten, was der hiſtoriſche Stoff darbietet und eben ſo be-

ſtimmt wird der Gang der Handlung aus klar und feſt ausgeſprochenen großen Staatsgedanken und politiſchen Maximen motivirt, die in jene Controverſen und Debatten eingeflochten werden, welche Shakespeare mit Vorliebe in großer Ausführlichkeit giebt. So ſparſam er mit theologiſcher und dogmatiſcher Polemik iſt, ſo freigebig iſt er mit politiſchem Räſonnement. Er iſt überreich an profunden politiſchen Sentenzen, mit der gewandteſten Dialektik kehrt er hervor und beleuchtet er alle Seiten an den politiſchen Fragen, die er in den Kreis der Debatte zieht und es wird kaum ein modernſtes politiſches Problem können aufgefunden werden, über das er nicht ſchon mit ſeinem feinen, klugen Weltverſtand und mit ſeiner oft ſtaunenswerthen Kenntniß der geheimen Fäden, an denen die Staatsintereſſen hängen, ſeine Meinung geäußert hätte. Man ſieht deutlich, es war ihm ganz vornehmlich darum zu thun, ſeine Landsleute politiſch aufzuklären und das iſt ihm denn auch wirklich gelungen. Er zog ſich von der dürren, unfruchtbaren Heide der religiöſen Polemik zurück und drängte die Aufmerkſamkeit ſeiner Zeitgenoſſen auf das friſche, grüne Feld der Politik. Er hatte eine Ahnung davon, und ich habe oben die Stelle aus Troilus und Creſſida angeführt, wo er dieſe Ahnung ausſpricht, daß heut zu Tage die Politik und die Diplomatie das Hauptding iſt, um das ſich die Welt dreht, daß, richtig verſtanden, für die moderne Zeit das ſeine Wahrheit hat, was einſt Napoleon zu Goethe ſagte: „Die Politik iſt das Schickſal!“

Wahre Magazine politiſcher Weisheit ſind die drei römiſchen Dramen, Coriolan, Cäſar und Antonius, nächſtdem beſonders die drei erſten Acte von Troilus und Creſſida. Zu verwundern iſt wahrlich nicht, daß in eine Nation, der Shakespeare'ſche Gedanken zur täglichen Geiſtesnahrung beſchieden wurden, Mark des Lebens hat kommen müſſen!

Shakespeare war nicht nur ein ganzer Dichter und Politiker, er war auch ein ganzer Philoſoph. Auch in den Stücken, die keinen eigentlichen hiſtoriſch-politiſchen Boden haben, wo kein Staatsintereſſe vorwaltet, die mehr in der bürgerlichen, ſocialen und häuslichen Sphäre ſpielen, wo nur das allgemein Menſchliche von Recht und Sitte in Betracht kommt, bewährt Shakespeare in der Motivirung der dramatiſchen Action aus allgemeinen pſychologiſchen Gründen vollendete Meiſterſchaft: denn er iſt ein immer ſicher greifender Menſchenkenner. In den Reflexionstragödien, in den Comödien und Phantaſieſtücken, iſt es die ſeltne Kenntniß des menſchlichen Herzens und der pſychologiſche Tiefſinn, die das Hauptintereſſe gewähren: er beleuchtet mit größter Virtuoſität die größten pſychologiſchen Probleme. Shakespeare gehörte keiner beſonderen Philoſophie an — und gewiß aus Philoſophie. Seinem genialen Geiſte hätte eine metaphyſiſche Secte ſchwerlich Befriedigung gegeben, er hatte eine weit ſicherere Orientirung in ſich ſelbſt, als in den Regeln der Schulen. Am Meiſten geiſtesverwandt erſcheint er ſeinem Zeitgenoſſen, dem Gascogner Montaigne. Wie dieſer

iſt er jenem praktiſchen Zweifel, jener beſcheidenen Skepſis zugethan, die, wie Hektor in Troilus und Creſſida ſagt: „des Weiſen Leuchtthurm iſt und die Sonde der Wahrheit.“ Dieſer beſcheidene Zweifel verliert ſich eben ſo wenig in das Nichts, als in das Nichtige. Er dehnt zwar die Liſte der menſchlichen Schwächen und Eitelkeiten bedeutend aus, allein er giebt darum weder die Sinne, noch das Herz auf, weder die Liebe, noch die Schönheit. Shakespeare's Philoſophie erſcheint und geſtaltet ſich überall als ſchöne, gereifte Erfahrung: treue Abſpiegelung der Welt und zwar der reichen, mannichfaltigen Welt, wie ſie Tauſenden verborgen und verſchloſſen bleibt, wie ſie aber ſich ſeinem offnen, klaren, heitern Geiſte aufſchloß. Das und nur das iſt ſeine Weisheit, ſie iſt, was die Philoſophie nicht immer iſt, die wahre, praktiſche Lebensweisheit. Wie man die Schönheiten Shakespeare's zuſammengeſtellt hat, ſo könnte man auch „die Weisheit Shakespeare's“ zuſammenſtellen und das würde ein ſehr nützliches Buch ſein: ſchon Johnſon hat geſagt, daß man aus Shakespeare's Werken ein ganzes Syſtem bürgerlicher und häuslicher Klugheit zuſammenſtellen könnte.

Wahre Schätze für Pſychologie finden ſich in Lear, in Othello, in Timon und ein Wunder von philoſophiſcher Reflexion iſt Hamlet, das pſychologiſch tiefſinnigſte Werk des Dichters.

Shakespeare — und das iſt ein äußerſt wichtiger Punkt für ſeine Auffaſſung als Menſch und als Dichter — iſt von einem durch und durch freien

und reinen ſittlichen Bewußtſein durchdrungen. Er hat Glauben an die Tugend: die Tugend iſt ihm geradezu „die Schönheit“ ſelbſt. Er ſtellt keine ſchlechte Leidenſchaft als ſchön dar, wie dies z. B. Corneille thut, der nur zu oft ſeine Helden mit einem falſchen Schimmer von Seelengröße umkleidet. Shakespeare überfirnißt niemals unedle Leidenſchaften mit einem gefälligen Aeußern, wie dies z. B. Molière thut, der in Behandlung der Geſchlechts- und Familienverhältniſſe bis zur Frivolität leichtfertig iſt. Shakespeare iſt nicht, wie ſo viele neuere Dichter, ſelbſt bewegt von den Leidenſchaften, die er darſtellt — er ſchrieb nicht wie Goethe, um ſie ſich gegenſtändlich zu machen und ſich damit von ihnen zu befreien, er ſchrieb nicht wie Byron, um Ruhe für den ihn verzehrenden Weltſchmerz zu ſuchen. Er bringt ſtarke Leidenſchaften zur Darſtellung, ſtarke Leidenſchaften, die er kannte und erfahren hatte, wie irgend einer, aber er ſchrieb nicht eher, als bis er innerlich zu jenem heitern Gleichmuth gekommen war, der die Beglaubigung des gewonnenen Gleichgewichts ausweiſt. Shakespeare ſteht mit der überlegenſten inneren Faſſung über den Leidenſchaften, die er darſtellt und er läßt uns überall merken, daß das Heil und der Sieg nur im Maßhalten zu finden ſei. Ueberall, wo er ſchlechte Leidenſchaften vorführt, zeigt er, wie man ſie nur durch Erregung beſſerer und edlerer bekämpfe, wenn auch nicht immer beſiege. Shakespeare iſt, wie Gervinus ſehr wahr ſagt, Apollo, nicht Phaëton, wenn er die wilden Roſſe der Leidenſchaften tummeln läßt.

Mit Tendenz Sittenprediger zu ſein, kommt dem großen Dichter, eben weil er ein großer Dichter iſt, nicht in den Sinn, wie ihm eben ſo wenig in den Sinn kommt, das Geſchäft des Dichters mit dem Amte des Kanzelredners zu verwechſeln. Shakespeare iſt der tendenzloſeſte Dichter, der jemals gelebt hat, er lehrt weder Moral, noch predigt er Chriſtenthum ein. Aber er wirkt dennoch ſittlich und religiös durch die reine Darſtellung und zwar durch die reine Darſtellung in einem gedoppelten Sinne des Worts. Er beſchränkt ſich auf die reine Darſtellung ſeiner Charaktere und er ſtellt ſie mit reinem Sinn dar. Dieſe reine Darſtellung zeigt uns in lebensvollen Beiſpielen, wie die Menſchenſchickſale Ausflüſſe des Gemüths der Menſchen ſind — und die Beiſpiele ſind es, die lehren, warnen und mahnen, die Beiſpiele ſind es, die die Keime der edlen Triebe in den Menſchenſeelen aufſchließen, wodurch die Kraft in ihnen erzeugt wird, daß ſie ſich zu einem edeln Leben entſchließen. Dieſe Kraft zu erwecken, die Energie in der Menſchenbruſt herauszufordern, ſich zu einer edeln Selbſtthätigkeit herauszubewegen, das und nur das iſt die geheime, aber ſehr ernſte Tendenz Shakespeare's.

Ich habe geſagt, daß die Darſtellung Shakespeare's auch in dem anderen Sinne noch eine reine zu nennen iſt, daß er mit reinem Sinne darſtellt. Dieſe Reinheit fällt in eins bei ihm mit der Freiheit. Es hängt das mit dem entſchieden proteſtantiſchen Standpunkt, dem entſchieden proteſtantiſchen Selbſtbewußtſein des Dichters zuſammen. Er huldigt keinem

durch Tradition oder Auctorität, auch keinem durch Speculation aufgeſtellten allgemeinem Sittengeſetze, ſeine Charaktere handeln nach individueller Freiheit. Shakespeare, obwohl durch und durch in den ſanften Geiſt des Chriſtenthums und zwar des proteſtantiſchen Chriſtenthums eingetaucht, und von hoher Gewiſſenhaftigkeit erfüllt, iſt doch ein viel zu vertrauter Weltmann, als daß ihm in der reichen Lebenserfahrung ſich nicht frühzeitig die Ueberzeugung aufgedrungen hätte, daß die Lebensregel ſich nicht ein und für allemal in einen ſichern, ſtehenden, fertigen Satz faſſen laſſe, ſondern daß nach Zeit und Verhältniſſen, nach Umſtänden und gegebenen Bedingungen die entſcheidenden Handlungen gar verſchieden ausfallen können, ja ausfallen müſſen. Shakespeare fand ſehr früh, daß es Conflikte in der Moral und Colliſionen in den Pflichten giebt, die oft gar ſchwierige Abwägung erheiſchen, was für ein Individuum mit gutem Gewiſſen zu thun ſei. Auf dieſem Boden der Conflikte und Colliſionen eben iſt es, wo er dem Individuum volle Freiheit der Selbſtbeſtimmung vindicirt, denn wenn einer, hatte er den in der Welt ſo ſehr häufig vergeſſenen Grundſatz begriffen, daß weit mehr geſündigt wird aus Mangel an Verſtand und Klugheit, als aus Mangel an Güte. Die katholiſche Kirche hatte die Taubeneinfalt zuſehr auf Koſten der Schlangenklugheit ausgebeutet und ſelbſt die Nachfolger der deutſchen Reformatoren hatten ſich mit Vorliebe nach dieſer grundfalſchen Richtung der zu ſtark betonten Demuth und Einfalt hingewendet, die bei den Laien ſo ſehr das

Selbſtgefühl niederhielt und wieder einer theologiſchen Gängelung in der Beichtväter- und Schulmeiſter-Haltung möglichſten Vorſchub that. Man erinnere ſich nur, wie der große Keppler von dem Miniſterium in Stuttgart auf den Kinderſtandpunkt hingewieſen wurde; die lutheriſchen Paſtoren ſchrieben ihm, als er ſich weigerte, die Reformirten unbedingt zu verdammen: „er möge ſeine fürwitzige Natur im Zaume halten, ſich aller Dinge nach Gottes Wort reguliren, in der Lehre, in der er erzogen worden, bleiben, ſich nach der Fiſchereinfalt accomodiren und ſo ſeines ordentlichen Berufs warten.“ Für England und vollends für Amerika hat der Geiſt, der in Shakespeare weht, nicht wenig dazu beigetragen, die Schulmeiſtergelüſte in den Paſtoren vergehen zu machen, die ganze ſchulmeiſterliche Haltung der Geiſtlichen auszudrängen, die, — ſage man was man will (und nur die können richtig urtheilen, die den himmelweiten Unterſchied in den engliſchen und americaniſchen kirchlichen Genoſſenſchaften geſehen haben) noch bis auf den heutigen Tag in Deutſchland die herrſchende iſt und zwar dergeſtalt, daß man das in vielen Städten und zumal auf dem platten Lande vollkommen in der Ordnung findet. Shakespeare's Moral iſt eine entſchieden proteſtantiſche Moral, die auf der Autonomie, auf der Selbſtbeſtimmung und Selbſtbeſitzung ruht, wie ſie Männern, mündigen, um ſich wiſſenden Männern geziemt. Shakespeare als echter Proteſtant beſtand mit dem energiſchſten Nachdruck auf der freien Selbſtbeſtimmung des Individuums nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen. Sein Standpunkt

iſt hier ſo ſouverain proteſtantiſch, als er nur ſein kann. Er betont es auf's Stärkſte, daß es nicht darauf ankömmt, was man thut, ſondern wie man es thut. Er ging auch darin auf das Bewußtſein des praktiſchen Menſchenverſtands zurück, der ſich in dem Satze ausdrückt: Duo cum faciunt idem, non est idem. Er hat an zwei Stellen auf's Beſtimmteſte dieſe ſeine innerſte proteſtantiſche Ader ausgeſprochen, einmal durch den Mönch Lorenzo in Romeo und Julie und das andremal durch Hamlet.

Lorenzo ſagt Act II. Scene 3:

Virtue itself turns vice being misapplied
And vice sometime's by action dignified.

Er ſpricht alſo hier klar aus, daß Tugend ſelbſt ſchlecht angewandt, zum Laſter werden könne, wie Laſter manchmal durch die Handlungsweiſe geadelt.

Es iſt das ganz daſſelbe, was, wie ich ſchon angeführt habe, Hamlet ſagt:

An ſich iſt weder etwas gut noch böſe: das Denken macht es erſt dazu.

Unter dieſem Denken ſind die ſich der Seele des Handelnden darſtellenden Beweggründe verſtanden.

Gemäß dieſer auf die Freiheit und Autonomie des Individuums bei ſeinem Handeln geſtellten Ueberzeugung, läßt Shakespeare den Mönch Lorenzo ſeine Hand bieten zu dem Trug der ſcheinbaren Vergiftung Julia's, um dem unnatürlichen Zwange ihres Vaters, dem Grafen Paris ihre Hand zu reichen, zu begegnen. Aus demſelben Grunde läßt er Des-

demona in Othello die Lüge mit dem Schnupftuche ſagen, Jeſſica, Shylock's Tochter, im Kaufmann von Venedig durch Lorenzo ihrem unmenſchlichen Vater entführen, in König Johann und in Cymbeline die treuen Diener Hubert und Piſanio die klaren, aber grauſamen Befehle ihrer Herren unvollſtreckt laſſen, und in Cäſar hat er den edeln Brutus ſo dargeſtellt, daß er ſichtbar nicht den Mord des Dictators an ſich ſtrafbar findet, ſondern nur die Verkennung der wahren Lage Roms, das für die Freiheit nicht mehr taugte, und den Mangel an politiſcher Klugheit des Brutus nach dem Morde. In allen den aufgeführten Uebertretungsfällen nehmen die Uebertreter die Uebertretung aus höherer Rückſicht auf ihr Gewiſſen.

In Shakespeare lebte ein männlich erhabenes, furchtloſes, felſenfeſtes — und doch zugleich auch rührend kindliches Vertrauen auf die ihm inwohnende ſittlich-religiöſe Kraft. Nie hat er irgend ein Laſter unter der Decke der Tugend eingeſchmuggelt, nie den Leichtſinn, die Sinnlichkeit und die Schwäche in verlockender Kleidung und verführeriſcher Gebehrde plauſibel zu machen geſucht und ſelbſt ſein obſcönſter Witz iſt ſo ſtark gepfeffert, daß den lüſternen Näſchern nicht gerade der Kitzel geſtochen wird. Er hat nie über einen wahren und edeln Grundſatz gewitzelt, nur immer die Thorheiten, die Pedanterien, die Uebertreibungen und zwar ſtets mit liebenswürdigem Humore verſpottet, nicht mit kaltem Herzen und mit kaltem Verſtande. Indem er überall die reiche und reizende Mannichfaltigkeit der Welt, wie ſie in Wirklichkeit iſt,

darſtellt, hat er ſich eben ſo von aller Aermlichkeit und Langweiligkeit in den Dingen, die er erſcheinen läßt, wie von aller Einſeitigkeit und Uebertreibung in den Gedanken, die er ausſpricht, fern gehalten. Indem er überall den ganzen Inhalt des Lebens umſpannt, hat er jederzeit einen weiten und freien Horizont, der ihn vor müßigen Speculationen bewahrte. Shakespeare ſah immer auf's Ganze, darum iſt er nie kleinlich. Indem er den weiten, großen Ocean des Lebens, dieſes Räthſelmeers voller Klippen, Sandbänken und Untiefen durchfährt, ſteuert er, das Auge feſt auf den Polarſtern der ewigen Wahrheit gerichtet, mit höchſter Kraft und Energie durch alle Gefahren hindurch. Zu Geſicht bringt er uns allerdings die Klippen und Sandbänke des Lebens, aber wir ſcheitern nicht an ihnen, wir gewahren die Untiefen, aber wir kommen über ſie hinweg: der Dichter hebt uns auf den ſanften Schwingen ſeines Humors darüber hin.

Shakespeare hat es in Hamlet ausgeſprochen, was er eigentlich von dem Schauſpiele dachte. „Der Zweck iſt und wird ſein, der Natur den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre wahren Züge, dem Laſter ſein rechtes Abbild, den Jahrhundert und der Zeit die Geſtalt und den Ausdruck ihres Weſens.“ Er ſagt mit dieſen Worten ſelbſt das, was die Miſſion jedes Genies iſt: den ganzen ſubſtantiellen Ideengehalt einer Zeit wiederzuſpiegeln.

Wie in dieſer allſeitigen Wiederſpiegelung der Gegenwart die Beglaubigung des Genies ſteht, ſo erweiſt es ſeine Kraft hauptſächlich dadurch, daß es

wieder Kraft weckt, Kraft des Willens und Kraft des Verſtandes. Das iſt das Höchſte, was das Genie leiſten kann, daß es ſo mächtig die Selbſtthätigkeit anregt, die allein dem Leben Fülle und Mannichfaltigkeit und Reiz und Abwechslung giebt, ein wahres inneres Leben anregt, welches in das äußere Leben ſchöpferiſch geſtaltend ſich ausbreitet. Shakespeare's ganze Darſtellung lechzt gleichſam nach jener Energie, die ſich auf's thätige Leben wirft, ſich darin auszubreiten, es in aller ſeiner Mannichfaltigkeit organiſch zu geſtalten ſucht und nach jenem Weltverſtand, der Menſchen geziemt, die ſich mit dem proteſtantiſchen Geiſte über den Kinderſtandpunkt des Katholizismus hinweggehoben haben, Menſchen, die um ſich wiſſen, ſich fühlen, ſich ſelbſt beſitzen und ſich ſelbſt, ihr Haus und ihren Staat zu führen verſtehen.

Dieſer Punkt iſt der Punkt, worin die neueren Dichter unſrer Nation am Tiefſten unter Shakespeare ſtehen. In ihnen treffen wir weder die Energie, noch den Weltverſtand Shakespeare's. Sehr wahr hat den erſteren Mangel Gervinus angedeutet: „Shakespeare's Dichtung wirkte ganz anders, als die unſerer Schiller und Goethe, die weit mehr zum Dichten und immer wieder Dichten anregte, als zum freudigen Ergreifen der Welt.“

Der Durſt nach Dichten und nur immer wieder Dichten iſt unſer Schlaftrunk geworden, durch den wir in unſern tiefen politiſchen Schlaf eingelullt worden ſind. In dieſem Schlafe ſind wir in eine rein imaginäre Welt eingeſponnen worden und nun

darin festgebannt, in unsere Kunst. Diese Kunst ist unser Eldorado geworden: wir verhimmelten sie, wir stellten sie als Höchstes im Leben hin, ja wir stellten sie über das Leben selbst. Und doch ist jede Kunst nur eine Wiederspiegelung des Lebens. Unsere Kunst war und ist nicht eine Wiederspiegelung des wirklichen Lebens, wenigstens nicht des ganzen wirklichen Lebens; zum größten Theil war und ist sie nur eine Wiederspiegelung unsers imaginären Lebens. Unsere Dichtkunst, Schauspielkunst, Malerkunst, Tonkunst waren und sind nur schöne Träume in unserm tiefen politischen Schlafe. Sie erregten und erregen unsere Nerven, sie haben uns viel Pathos, viel Empfindsamkeit und sogar viel Gemüthlichkeit gegeben, aber eine starke energische, pathologisch schwunghafte, aus dem Lebenskern, Ehre und Selbstgefühl, herausgehobene Erregung unsrer ganzen Persönlichkeit gaben und geben sie uns nicht. Die vermeintlich größte deutsche Kunst, die Philosophie, die neue weiße Magie, gab uns sogar sehr viel Vernunft. Aber verloren haben wir bei allen unsren Künsten den politischen Verstand, der seit Baco's „Knowledge is power“ die Devise der Engländer wurde, womit sie ihren Staat in allen Welttheilen organisirten. Wir sind, indem wir die Künste, die Philosophie und Aesthetik organisirten, um alles politische Organisationsgeschick gekommen, um allen Tact und Verstand, das wirkliche Leben tüchtig und kräftig zu gestalten, wozu freilich die in Wahrheit größte Kunst gehört, die: Geister zu erkennen, auf Menschen zu wirken, sie sich gehorchen zu machen

und gegebene Verhältniſſe, wie ſie gegeben ſind, zu gebrauchen. Das Jahr 1848 hat es zum Hohn und Jammer bewieſen, daß wir nur Poeten nach unſrer Manier, nur Worthelden geworden waren. Unſere Kunſt und unſere Philoſophie dienten nur dazu, uns zu montiren und Griffe ins Blaue hineinzuthun. Während es kräftiges aber maßvolles Handeln und kräftiges aber kluges Unterhandeln galt, mühten wir mit pathetiſch ſouverainem Phraſendichten und mit philoſophiſch und poetiſch weltbürgerlicher Bekümmerei um alle und jede Nachbarſtaaten und Geſetzegeben uns ab. Nie werden wir Politiker werden, wenn wir die Verhimmelung unſrer Poeſie, die ſogar in ihrem höchſten Kunſtwerk (dem Fauſt) nur das iſolirte Leben des Geiſts und des Gemüths zum Vorwurfe hat, aufgeben. In dem nüchternen Organiſiren ihres Grunds und Bodens bei den Amerikanern iſt mehr geſunde Lebenskraft und geſunder Weltverſtand, als in dem geſammten hochpoetiſchen, aber durch und durch kranken Dichten und Trachten unſers politiſchen Treibens, denn Lebens kann man es nicht nennen.

Der klare Weltverſtand und die geſunde Menſchenvernunft waren es, die bei Shakespeare die Gefahren glücklich abwehrten, in welche eine ſo feurige und entzündliche Phantaſie, wie er ſie beſaß, nur zu leicht hätte hineingerathen können. Sie verliehen zugleich, und dies iſt noch ein Hauptpunkt, ſeinen dramatiſchen Schöpfungen eine ſtaunenswerthe Friſche und Geſundheit, eine bewundernswürdige reale Gegen-

ſtändlichkeit. In dieſer Beziehung kann er uns Deutſchen als die wahre Panacee dienen, uns Deutſchen, die, wie Madame de Staël ſehr richtig ſagt, Souveraine im Reiche der Luft ſind mit unſern philoſophiſchen Luftſchiffereien, wo es wirklich ſtellenweiſe ſcheint, als wenn wir über der Vernunft den Verſtand verloren hätten — mit unſern theologiſchen Einſeitigkeiten und Uebertreibungen — und mit unſern politiſchen Illuſionen, die ſtatt der möglichen Ziele, die allein auf dieſem Boden zu erlangen ſind, faſt immer die gegentheiligen begehren, ſo daß alle Kräfte ſich abflattern.

Shakespeare verſchmähte es durchaus, die Welt eigenſinnig und eigenmächtig in die Hand zu nehmen und ſie ſich einſeitig und willkürlich nach ſeinen ſubjectiven Ideen zu conſtruiren, ſie namentlich nach ſelbſtwähleriſchen metaphyſiſchen, theologiſchen oder politiſchen Einbildungen von Vollkommenheit umzuformen. Er iſt im Gegentheil durch und durch objectiv, er nahm die Menſchen und die Dinge dieſer Welt, wie ſie wirklich ſind. Armuth an Phantaſie war es wahrlich nicht, welche ihn abhielt, jeden von ihm angerührten Gegenſtand in ein vermeintlich Reiches, Auffallendes und Glänzendes zu verwandeln, in ein Außerordentliches und Ungemeines hinaufzuheben. Seine Ausflüge in das Reich der Träume und Phantaſieen im Sturm und im Sommernachtstraum können zur Genüge den unausſchöpfbaren Reichthum ſeiner bildenden Darſtellungskraft beurkunden.

Der ganz idealiſche Ariel, der ganz materielle Caliban, Oberon und Titania, Puck und die Elfen ſind die wunderbarſten Gebilde der Shakespeare'ſchen Erfindungskunſt. Dieſe Kunſt iſt dann ganz das, was Theſeus im Sommernachtstraum von ihr ausſagt:

Des Dichters Aug', in holdem Wahnſinn rollend,
Blickt himmelab zur Erd', erdauf zum Himmel,
Und wie die Phantaſie der Dinge Form,
Die niemand kennt, geſtaltet, alſo leiht
Sein Kiel den Körper ihnen, und dem Nichts,
Dem luft'gen, giebt er Einhauſung und Namen.

Solche Figuren, wie der wundervolle Ariel namentlich eine iſt, ſtellen alles, was von anderen Dichtern in dieſem Bezuge geleiſtet worden iſt, geradehin in Schatten. Nein, aus Armuth enthält ſich Shakespeare wahrlich nicht der Idealiſirung der Wirklichkeit und Wahrheit. Vielmehr wußte er es in ſeinem feinen und tiefen künſtleriſchen Inſtincte und Tacte recht wohl, wann und wie die Natürlichkeit und Wahrheit von außen gegebener Charaktere und Begebenheiten durch den Lichtglanz und Farbenſchmelz der Phantaſie, durch das Herausglühen einer von innen kommenden Begeiſterung in eine ideale Sphäre gerückt werden ſollten. Er ſtellt deshalb die menſchlichen Schwächen und Gebrechen, die Thorheiten und Eitelkeiten der Welt dar, wie ſie wirklich im Leben auftreten. Und gerade deshalb haben ſeine Schöpfungen einen ſo unverwüſtlichen und unzerſtörbaren Kern. „Der Strom der Zeit, ſagt Johnſon in ſeiner Vorrede ſehr wahr und ſchön, welcher bei andern

Dichtern beſtändig an ihre zerſtörbaren Gebäude, ſie auswaſchend, anſchlägt, fließt an Shakespeare's diamantnem Felſenſchloſſe vorbei, ohne daß er es verſehrt.“ Der Schwäche und dem Verbrechen ſelbſt wollte Shakespeare, indem er ihnen von den bunten Farben ſeiner Einbildungskraft etwas zuſetzte, kein Unrecht anthun, er ließ ſie erſcheinen nnd ſich zeigen, wie ſie wirklich ſind, in ihrer ganzen Nacktheit und Unmittelbarkeit. Aber er mildert den Abſcheu vor dieſer Nacktheit und Unmittelbarkeit durch die Beigabe von Zügen, die dem Verbrechen und der Schwäche noch unſre menſchliche Theilnahme ſichern müſſen. Seine ſchlechteſten Charaktere, wie Jago in Othello und der dritte Richard feſſeln noch durch ſtarken Geiſt und durch ſtraffe Haltung der ungebeugten Seele und ſeine ſchwächſten Charaktere, wie der zweite Richard und der ſechste Heinrich durch rührend elegiſche Züge eines edeln und ſanften Herzens. Ganz ſchlechte und ganz ſchwache Charaktere bringt er gar nicht zur Darſtellung, denn dieſe Darſtellung wäre nicht ſchön, ſondern häßlich. Shakespeare hat, indem er allen ſeinen, auch den ſchwärzeſten Charakteren Seele beigegeben, ihnen, wie ſchon geſagt, immer und jederzeit etwas von ſeinem eigenen und ſanften Geiſte eingehaucht. Mit Recht nannten Milton und Pope und nennt jetzt noch ganz England ihren Shakespeare den ſüßeſten, our sweetest Shakespeare. Er iſt der liebenswürdigſte Dichter, der jemals gelebt hat, denn er iſt bei der erhabenſten Ueberlegenheit eines geiſtigen Rieſen anſpruchslos und unbefangen,

wie ein ſanftes harmloſes Kind. Dieſe geiſtige Ueberlegenheit und dieſe harmloſe Kindlichkeit bewirken es, daß er jederzeit über ſeinen Charakteren ſteht; wie es ihm einfällt, tändelt, lacht und weint er mit ihnen. Er hat weder Vorurtheile noch Vorliebe für ſie, er behandelt ſie nur mit der unbefangenſten Liebe und mit einer ſtaunenswerthen Unabhängigkeit und Freiheit.

In dem genialen, poetiſchen Produciren von Menſchen-Charakteren ſteht der menſchliche Geiſt dem göttlichen am nächſten, dieſe poetiſchen Schöpfungen ſind die ſublimſten, deren der Menſchengeiſt überhaupt fähig iſt. „Shakespeare's Charaktere, ſagt Pope, ſind ſo ſehr Natur, daß es eine Beſchimpfung wäre, ſie Copien der Natur zu nennen. Jeder einzelne Charakter iſt in Shakespeare's Dramen ganz und gerade eben ſo ein Individuum, wie im wirklichen Leben. Es iſt unmöglich zwei einander ganz gleiche aufzufinden.“ Shakespeare's Charaktere haben ſogar noch eine gewiſſere Exiſtenz für Seele und Geiſt, als wirklich lebende Perſonen, Perſonen, die vor und mit uns wandeln, ſeine Charaktere ſind uns vertrauter, als diejenigen, die die Weltgeſchichte uns giebt. Wir lieben und haſſen dieſe Charaktere, wir beziehen uns auf ihre Worte, der Dichter ſelbſt, der Schöpfer dieſer Geſtalten iſt in ſeinen Geſchöpfen vergeſſen.

Shakespeare iſt der Dichter des Weltalls. „Seine Werke entſprangen, ſagt Coleridge, einzig und allein aus der unerſchöpflichen und unermeßlichen Tiefe ſeines poetiſchen Gemüths. Und dies Gemüth kann nur mit dem unerſchöpflichen und unermeßlichen Ocean verglichen werden.“

Was das Weltall Höchstes, Bestes und Edelstes hat, aber zugleich, was es Niedrigstes, Schlechtestes und Verruchtestes hat, das finden wir auch in Shakespeare's Dramen so wie es ist, treu wiedergespiegelt. Wir finden bei ihm jene unermeßliche Scala von Gefühls- und Sinnesäußerungen, welche nach oben zu bei Darstellung großartiger Menschenschicksale in dem Geistigsten, Reinsten, Heiligsten auslaufen, in einem von dem innerlichsten Wesen des Christenthums sehr tief durchdrungenen sittlich-religiösen Bewußtsein; nach unten zu aber verliert sich diese Scala in die Darstellung völlig sinnlicher Existenzen, bei welchen allerdings eine ganz adäquate Ausdrucksweise sich findet, wobei recht frivole und unzüchtige, aber immer geistreiche Witze und Kraftgedanken und die vergnüglichst-unziemlichsten Possenreißereien des vulgären Lebens nicht gespart werden. Beides, das Edelste und das Gemeinste in der Menschennatur, stellt Shakespeare's Humor neben einander da, denn es findet sich auch so neben einander im Leben, das Leben aber ist es, auf dessen getreue Abspiegelung es ihm ganz allein ankommt. Er stellt es dar, wie es immer war und besonders wie es damals war, wie es noch ganz insbesondere Leuten seiner Gattung erschien, die mühselig darnach ringen mußten, etwas von seiner Herrlichkeit sich anzueignen, nämlich rauh und derb, aber doch so, daß man immer durchmerkt, der rauhe, derbe Gang durchs Leben habe ihn sichtlich gestählt und gekräftigt, er sei es inne geworden, daß gerade der Widerstand, den ihm die Existenzverhältnisse entgegenschoben, ihm zur vollendeten

Durchbildung förderlich gewesen, daß die Noth „die Mutter der Energie“ sei. Er selbst, obgleich er gemeine Dinge des Lebens darstellt, wird niemals gemein, überall erscheint er strotzend von Kraft und durch und durch vornehmen adeligen Geistes. Er läßt sich nie durch die Dinge herabziehen, in stolzer Erhabenheit schwebt sein kräftiger Geist immer über ihnen in der Höhe. Sein heitrer, unschuldiger, edler Humor adelt durchweg die vulgären Elemente, mit denen er umgeht, und die groben Fäden, die er in den Teppich seiner Dichtung mit einwirkt, heben nur durch den Contrast, in dem sie mit den übrigen feineren stehen, die wundervolle Kunst der Stickerei des Dichters. Shakespeare weiß sich bei aller Treue und Wahrheit auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten, sein edler Geist schwingt sich mit völlig entbundenen Flügeln über die Spelunken und Cloaken der Menschheit empor. Wenn auch die Lerche seines Geistes zuweilen auf den moralischen Düngerhaufen der Gesellschaft sich niederläßt, bald erhebt sie sich wieder auf den Schwingen des Humors und schmettert ihr freudiges Lied aus der Vogelperspektive hoch oben im freien, blauen Aether.

Wenn bei Shakespeare die allerdings nicht seltene Begegnug von einer Gattung derber, aber doch gesunder Kraft- und Saftausdrücke für natürliche Dinge unser zum Theil wohl allerdings verfeinertes, zum Theil aber auch nur über- und verbildetes Gefühl beleidigt, so muß man bedenken, daß die Zeit Shakespeare's, wo-

ſelbſt die Königin Eliſabeth noch fluchte, wo noch eine geſunde Natürlichkeit und kräftige Sinnlichkeit herrſchte, auch ein großes Theil von Derbheit, von mittelalterlicher Derbheit wirklich beſaß. „Wir ſind ſagt Tieck ſehr richtig, nicht mehr unſchuldig und unbefangen genug, um dieſe Scherze nur als Scherze zu hören, unſre Sittlichkeit wird dadurch herausgefordert.“ Wenn Shakespeare jetzt lebte, würde er wohl jene derben Scherze weniger häufig gebrauchen und vielleicht auch gemäßigtere, feinere an ihrer Stelle gebrauchen, nimmermehr aber würde er der falſchen Prüderie unſrer Zeit ſich fügen, die weit mehr es abwehrt, ſich natürliche Dinge naiv und natürlich erwähnen zu laſſen, als die zweideutigſten und ſchlüpfrigſten Sachen, wenn ſie nur eine ſogenannte anſtändige Sprachumhüllung haben, anzuhören.

„Es iſt die größte Ungerechtigkeit, ſagt Leſſing in dem Epilog zur Hamburger Dramaturgie, die man gegen einen alten Schriftſteller ausüben kann, wenn man ihn nach den jetzigen feineren Sitten beurtheilen will. Eine allzuzärtliche Empörung gegen alle Worte und Einfälle, die nicht mit der ſtrengſten Zucht und Schamhaftigkeit übereinkommen, iſt nicht immer ein Beweis eines lauteren Herzens und einer reinen Einbildungskraft. Sehr oft ſind das verſchämteſte Betragen und die unzüchtigſten Gedanken in Einer Perſon. Nur weil ſie ſich dieſer zu ſehr bewußt ſind, nehmen ſie ein deſto züchtigeres Aeußerliches an. Durch nichts verrathen ſich aber dergleichen

Leute mehr, als dadurch, daß ſie ſich am meiſten durch die groben, plumpen Worte, die das Unzüchtige geradezu ausdrücken, beleidigt finden laſſen und ſich weit nachſichtiger gegen die ſchlüpfrigſten Gedanken zeigen, wenn ſie nur in feine, unanſtößige Worte gekleidet ſind, und ganz gewiß, ſind doch dieſe den guten Sitten weit nachtheiliger, weit verführeriſcher. Die Schamhaftigkeit in dieſem Verſtande iſt oft nichts als die Schminke des Laſters."

Und dieſes Laſter, das nicht geringſte Laſter unſerer Zeit, iſt die Heuchelei. Die zarten Naturen, die heut zu Tage leben, wollen gar nicht mehr durch ſtarke pathologiſche Eindrücke ergriffen werden, das greift ihre Nerven an; ſie wollen nur von moraliſchen Eindrücken berührt werden. Sie wollen die Menſchen und die Dinge dieſer Welt nicht ſo, wie ſie wirklich ſind, haben, ſondern nach ihrer ſelbſtwähleriſchen Einbildung, die freilich ſehr wohlfeil die Vollkommenheit einkauft, ſollen auf dem Theater nur vollkommene Weſen erſcheinen dürfen. Sie ſelbſt haben gar nicht den Geſchmack und haben auch gar nicht den Muth mehr, nur ſo ganz einfach, bürgerlich tugendhaft zu ſein, dazu ſind ſie zu vornehm, ſie wollen aber tugendhaft ſcheinen und das glauben ſie am Sicherſten damit zu erreichen, daß ſie mit der Natur ſich nicht gemein machen. Sie benutzen jeden Anlaß, der ſich ihnen bietet, im Bewußtſein ihrer erhabenen excluſiven Cultur, ſich auf eine ſehr wohlfeile Weiſe ein Relief der Tugend zu geben, indem ſie ein Geſchrei darüber erheben, daß man natürliche Dinge natürlich ausdrückt. Sie meinen, wenn

ſie ſo der Welt ihre Empfindſamkeit blicken laſſen, ſie auch glauben zu machen, daß ſie tugendhaft ſeien. Aber die Empfindſamkeit iſt noch lange keine Tugend. Die Tugend iſt Kraft und die Kraft erbebt nicht gleich vor der Natur, auch wenn ſie ſich nackt und ungeſchminkt zeigt. Die Tugend kann des Laſters Anblick ertragen und ſie empört ſich nur dann, wenn das Laſter durch den Leichtſinn, durch die Frivolität beſchönigt wird. Leichtſinnig aber und frivol iſt Shakespeare nie. Selbſt jene famoſe Scene im Pericles von Tyrus wird bei jedem unbefangnen und unverdorbnen Menſchen durch die Haltung, die die engelreine Marina zeigt, die Wirkung hervorbringen, die Lyſimachus mit den Worten ausdrückt:

„Wär' ich verderbten Herzens hergekommen
Veredelt hätt' es deine Rede mir."

Shakespeare ſtellte das Leben und die Natur dar, naiv und geſund natürlich, den ſogenannten vornehmen, hohen Anſtand unſrer Tage, dieſen falſchen, prüden, heuchleriſchen Anſtand, der in ſeiner pathologiſchen Impotenz und Nervenüberreizung jedesmal, wo die Natur in ihrer treuen Wiederſpiegelung ſich zeigt, einen höchſt moraliſchen Anfall von Culturfieber bekommt, kannte er nicht.

Allſeitigſte Kenntniß des menſchlichen Lebens und der Menſchennatur in allen ihren Schattirungen und Nüancirungen, wie ſie zu ſeiner Zeit war, und wie ſie zu jeder Zeit iſt und ſein wird, lernt man aus Shakespeare. Wie den Menſchen zu Muthe iſt in

allen Lagen des Glücks und Unglücks, erfahren wir aus ihm: er ist der höchste und tiefste Herzenskundige, der jemalen gelebt hat.

Das bestätigend, was Schiller einmal an Goethe schreibt: „Der Dichter ist der einzig wahre Mensch und der beste Philosoph ist nur eine Carricatur gegen ihn“ drang Shakespeare mit seiner poetischen Intuition tiefer als jemals ein Philosoph ein in den psychologischen Reichthum der Menschennatur. Während sein heitrer Humor sich im bunten Scherz, in flatternder Freude, wie Hochzeitstanz über Gräbern herumtummelt, während seine weiche Seele in hellen, friedlichen Sommernächten die entzückenden Plaudereien herzinnigster Liebe mit festlicher Musik begleiten läßt, steigt er zugleich in der Stimmung des tiefsten Ernstes in die dunkelsten Schachte der Menschennatur hinunter, um die Widersprüche des menschlichen Denkens und Handelns und die Wirren des bedrängten Gemüths zu erforschen. Er fördert die innersten Geheimnisse der so räthselhaften Menschenseele aus diesen Schachten zu Tage. Er läßt aus den Tiefen der Gemüthswelt die leitenden und wirkenden Mächte hervortreten und zeigt uns auf bewundernswürdige Weise die zarten Fäden, die sich zwischen den äußeren Thaten und Handlungen bis zu den Anlässen derselben im innersten Gemüthe, bis zu den intimsten Gedanken und Gefühlen, bis zu den geheimsten Trieben und Regungen der Leidenschaften in der Menschenbrust hinziehen. Und hierbei läßt er nun fortwährend die Hauptlehre durchschimmern, daß alles Gute

seinen Lohn und alles Böse seine Strafe in sich selbst trägt. Er läßt es fühlen, daß eine christliche, strenge und hohe Gerechtigkeit durch das ganze Leben der Menschheit hindurch geht, sich, wenn auch äußerlich sehr oft unerkennbar, dennoch in sich selbst, innerlich vollzieht, daß, wie Novalis einmal es ausdrückte, wie des Menschen Gemüth, so auch sein Schicksal ist.

Shakespeare — ich komme damit noch einmal auf den Hauptpunkt zurück, von dem ich bei seiner Charakteristik ausging — ist der erste dramatische Dichter, bei welchem das Schicksal als rein immanentes Weltgesetz auftritt. Und damit ist er eben der ausgesprochene Gegensatz aller früheren Weltanschauung, des antiken, äußerlich hereinragenden Fatums und des mittelalterlich katholischen, ebenfalls von außen hereinwirkenden Glaubenswunders. Beide Weltanschauungen, wo bei der einen das Schicksal, bei der andern das Wunder vor und hinter dem Willen des Menschen feststeht, sind bei Shakespeare entschieden nicht mehr — bei ihm ist jeder Mensch seines Schicksals Schmied. Der Lebensgang eines jeden Menschen vollzieht sich nach seinem Gebahren mit den ihm angeschaffenen Qualitäten, nach dem Herauskehren seiner bessern oder schlechtern Natur. Jeder steht oder fällt mit seiner Kraft oder Schwäche, mit seiner Güte oder Bosheit und, worauf Shakespeare in seinem protestantischen Bewußtsein den stärksten Accent fallen läßt, nach seiner Weisheit oder Thorheit. Womit einer sündigt, damit wird er gestraft — und

die Menschen sündigen gar oft aus Schwäche unedler Leidenschaft, Thorheit und aus gemeiner Beschränktheit. Deshalb arbeitet Shakespeare mit seiner Darstellung immer so unverkennbar darauf hin, eine edle Kraft anzuregen und eine edle Lebensweisheit einzuschärfen. Kraft und Weisheit — nicht abstracte Philosophie, sondern Weltverstand und Lebensklugheit, das sind ihm die Waffen des Geistes, um den Rauheiten der Existenz gerecht zu werden und die Stöße des Lebens auszuhalten. Energie und Weltverstand geben Selbstgefühl und Selbstbesitzung, jene Harmonie und innere Fassung, die Leid, wie Freude und Glück, wie Unglück erträgt. Diese Harmonie und innere Fassung, die sanfte Energie des inneren Lebens und der starke Frieden des inneren Bewußtseins sind ihm die Krone des Lebens. An und für sich ist Shakespeare das Leben kein Glück, sondern erst der Inhalt des Lebens, das Kennen und das Können. Eben so ist ihm der Tod kein Uebel: das „bereit sein", sagt Heinrich V. und sagt Hamlet, das ist die rechte Verfassung zum Leben, wie zum Sterben. Auch der äußere Erfolg, das Gelingen ist ihm kein Glück an sich, das Glück ist nur das innere Bewußtsein: dabei allein ist Verlaß auf den rechten Gebrauch und damit auf den Bestand des Glücks, oder Trost beim Umschlag und Wechsel. Shakespeare stimmt auch in einem zweiten Hauptgrundsatze ganz mit Spinoza:

„Beatitudo non est praemum virtutis, sed virtus ipsa."

Die Tugend aber ist ihm die thätige und starke Tugend, die Tugend, die, wie bei den Alten, mit der Tapferkeit zusammenfällt.

Dem Inhalte der Darstellung entspricht nun auch die Form der Composition, die Sprache und der Styl.

Was die Form der Composition betrifft, so ist von Gervinus mit großer Einsicht hervorgehoben worden, daß Shakespeare's Stücke eigentlich nur für die Aufführung geschrieben sind und nicht für die Lectüre, daß sie im prägnantesten Sinne des Worts Schauspiele sind. „Er hat, sagt Gervinus, in manchem seiner Stücke, wie Lear und Hamlet, eine Regelmäßigkeit der Disposition, eine Symmetrie der Theile, eine planmäßige Gegensätzlichkeit der Charaktere und Handlungen, so sehr, daß diese gleichsam eine Anlage der Stücke in der kältesten Berechnung vermuthen ließe. Es würde in diesen Stücken das trockene Gerippe vorblicken, wenn nicht der sanfte Umriß der Aufführung den runden Körper hinzugäbe und wenn nicht die Mannichfaltigkeit der individuellen Figuren es verdeckte. Auch diese Mannichfaltigkeit wieder ist nur durch die Darstellung gerechtfertigt: sie ist dem Leser oft drückend, dem das große Ganze des Kunstwerks nicht aufgehen kann, wenn ihm nicht durch den Schauspieler die rasche Erkenntniß der Charaktere erleichtert ist, wenn er nicht durch den steten Fortgang der Handlung gehindert wird, seinen eignen Gedanken nachzuhängen. Shakespeare's Stücke sind viel zu

reich an Weltkenntniß, feſſelnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß ſie nicht bei der Lectüre im Einzelnen verweilen machen, zerſtreuen und durch die Beſchäftigung des Kopfes mit dem Detail die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth ſtören ſollten. Der fortſchreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauſpieler, von denen jeder ſeine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfzerbrechen und die Darſtellung befriedigt unſre Einbildungskraft ohne Anſtrengung. Ein Shakespeare'ſches Stück iſt wie eine Zeichnung ohne Farbe. Die Schroffheit der Zeichnung, die Trockenheit der Umriſſe, eine gewiſſe grelle Symmetrie in der Dispoſition und Wahl der Charaktere und Handlungen verurſachen, wie geſagt, häufig, daß in ſeinen Stücken das Gerippe aus dem poetiſchen Körper vorſcheint, aber das alles wird durch die Darſtellung vergütet, durch eine gute Darſtellung aber auch ganz und völlig vergütet."

Leider hat Gervinus aber auch ganz Recht, daß er, wie die Bühnen jetzt in Deutſchland beſchaffen ſind, „ganz entſchieden vor allen Verſuchen Shakespeare'ſcher Darſtellungen warnt." (Shakespeare I. 361.) „Die Schauſpielkunſt iſt bei uns mit der Dichtkunſt verfallen und wird ſich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmerniſſen der Zeit ſchwerlich ſobald wieder erheben. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtſtändige Stelle angewieſen iſt, wie bei Shakespeare, ſo muß man vor Allem eine Schauſpiel-

kunſt und überhaupt eine ſelbſtſtändige und gebildete Kunſt beſitzen."

Im Allgemeinen muß zugegeben werden, daß die Form der Compoſition, daß Sprache und Styl bei Shakespeare für uns, die ſehr Gebildeten, aber nicht mehr ſehr Natürlichen, noch etwas Gothiſches, Ungeheuerliches — wenn man es ſo nennen will, haben. Die ſpäteren Stücke ſind aber ungleich gerundeter, in ſich abgeſchloſſener, als die frühern. Ich erinnere an Macbeth, an Cäſar, an Othello. In Bezug auf die Einheit der Compoſition iſt Macbeth das Meiſterſtück Shakespeare's, es iſt ganz eine Tragödie im antiken Sinne. Cäſar und Othello ſtehen der modernen Bühne nahe, unter allen Shakespeare'ſchen Stücken am nächſten, daher ſogar Voltaire ſie auf das franzöſiſche Theater verſetzen konnte. Cäſar namentlich iſt meiſterhaft zuſammengehalten, nicht blos im Stoff, ſondern auch in der Sprache. Sehr formlos iſt dagegen Coriolan, aber dieſe ſcheinbare Formloſigkeit und Maßloſigkeit fällt ganz mit den gleichen Eigenſchaften der Hauptperſon zuſammen. Daſſelbe gilt von der üppigen Ueberfülle in Antonius und Cleopatra. Ich lege hier nicht willkürlich dem Genie eine aparte Abſichtlichkeit unter, ſondern ich erkläre nur das Genie und man wird, wie Schiller es fand, ſtets bei Shakespeare finden, daß man dann am wenigſten an ihm ausſetzt und meiſtert, je tiefer man in ſeinem Verſtändniſſe fortrückt. Zu den formloſeſten Tragödien gehören gerade zwei der pſychologiſch tief-

ſinnigſten: Hamlet und Lear. Hamlet erſchien Voltaire ſo ungeheuerlich, daß er ihn bekanntlich das Werk eines betrunkenen Wilden nannte. Das allerformloſeſte Stück iſt Lear. In ihm iſt eine Ueberfülle von Stoff, die die Form zerreißt; abſichtlich ſind lange Epiſoden eingewebt, wie die vom Grafen Gloſter und ſeinen Söhnen Edgar und Edmund. Shakespeare läßt mit weiſeſter Berechnung dieſe Nebenhandlung ſich in die Haupthandlung verweben, um nicht an dem vereinzelten Falle Lear's die große Allgemeinheit der Erfahrung verkennen zu laſſen, daß Eltern Undank an Kindern erleben. Ueberhaupt gehört es zur eigenſten Oeconomie Shakespeare's, die Dispoſition ſo anzuordnen, daß in der Regel breit ausgeſponnene Nebenhandlungen ſich in die Haupthandlungen verſchieben; er thut das, um die Stücke recht mannichfaltig und reichbelebt zu machen. Namentlich iſt dies auch in ſeinen Comödien der Fall, wo die köſtlichen Epiſoden Malvolio's in Was ihr wollt, Parolles' in Ende gut, Alles gut, des Beutelſchneiders Autolycus im Wintermärchen, auch vollſtändig ihren Zweck erreichen. Unter den hiſtoriſchen Stücken ſind es die beiden Heinrich IV., wo die Nebenhandlung, die ſich um Falſtaff gruppirt, am ausführlichſten neben der Haupthandlung herläuft, ſo disparat dieſe iſt. Shakespeare iſt in dieſem Betracht ein wahrer Repräſentant der nordiſchen Formloſigkeit, gegenüber der gereinigten claſſiſchen Kunſtform im Drama der Griechen, das aber wieder neben dieſem Vorzuge den großen Mangel der Aermlichkeit

nicht von ſich weiſen kann. Wie ärmlich erſcheinen ſebſt die Luſtſpiele Molière's neben denen von Shakespeare. Die Abrundung, Eleganz und Glätte des modernen Dramas, wie wir ſie in Schiller und Goethe treffen, iſt freilich nicht in Shakespeare, dafür erreichen dieſe beiden Neueren ihn aber auch nicht an friſcher, kräftiger Natürlichkeit, an Kraft und Größe der Charakteriſtik, an Mannichfaltigkeit der poetiſchen Farben, an Reichthum der Action und am allerwenigſten an Tiefe pſychologiſcher Weisheit. Was in Shakespeare ganz fehlt, iſt das Zahme, Geleckte und Zopfige, das Himmelnde und ins Weſenloſe ſich Verlierende, das Langweilige, Schleppende und Breite. Börne hat daher ganz recht, wenn er einmal ſchreibt: „Ein guter Bürger, der aus einem Stücke von Shakespeare kommt, kann noch an dem nämlichen Abend ſeinen beſten Freund todt ſtechen, aber ihn todt langweilen, das kann er nicht.“

Shakespeare beſaß eine ſtaunenswerthe Virtuoſität, ſeine Gedanken in ſcharf umriſſenen Sätzen und gleichſam in erhabener Arbeit zu verkörpern. Man ſieht in ſeinen Dramen Alles wie aus Einem Guſſe und Fluſſe hervorgebracht. Heine hat deshalb die Shakespeare'ſchen Dramen ſehr bezeichnend mit den Bronzepforten des Battiſteriums zu Florenz verglichen, welche, obwohl einem gewaltigen Metallguſſe entſprungen, dennoch ſo zierlich und lieblich, wie ciſelirt, wie die feinſte Bijouteriearbeit ausſehen. Shakespeare's Dramen ſind höchſt großartig architectoniſch componirt: ſie gleichen den mittelalterlichen Domen — wie bei

dieſen ein einziger großer Ton durch die gewaltigen räumlichen Maſſen geht und man doch zugleich eine Fülle von feiner, zierlichſter Mannichfaltigkeit in den einzelnen Theilen wahrnimmt, ſo iſt es auch bei Shakespeare.

Am wundervollſten iſt, was ich ſchon einmal oben angedeutet habe, die Machtvollkommenheit des großen Dichters, mit der er die von einander entfernteſten Dinge einander nahe zu rücken weiß. Verſteht es irgend ein Dichter, ſo verſteht es Shakespeare, zu elektriſiren, dadurch zu elektriſiren, daß er himmelweit von einander getrennte Dinge gleichſam durch elektriſche Bindung an einander feſſelt. Shakespeare's Bilder ſind deshalb die grandioſeſten, die je ein Dichter ausgeſprochen hat, es ſind die vollſten und glänzendſten Würfe des Genies. Er greift ſie aus den von einander am entfernteſten liegenden Lebensſphären, er beutet dazu das geſammte Natur- und Menſchenleben aus. Alle Erd- und Himmelserſcheinungen in nahen und fernen Zonen, die ganze heitre mythologiſche Welt der Alten, die ganze ſo voll und ſo reich aufgeblühte mittelalterliche Romantik, alle Zauber der wunderbaren Sagen- und Märchenwelt, das geſammte große Leben der Geſchichte aller Nationen und die noch friſch und üppig vollkräftig vor ihm wogende Gegenwart ſeines Landes in der Eliſabethperiode, alles das muß ihm den Stoff zu ſeiner unermeßlichen Bilderfülle leihen. „Das Wunderbarſte, ſagt Hazlitt, iſt bei ihm die außerordentliche Geſelligkeit ſeiner

geiſtigen Facultäten, ſie plaudern und verabreden ſich gewiſſermaßen mit einander.“

Kaum hat jemals irgend einem andern Dichter die Ausdrucksweiſe ſo zu Gebote geſtanden, wie Shakespeare. Was er innerlich gefühlt und geſchaut hatte, dem wußte er ſofort auch den vollkommen entſprechenden Ausdruck zu geben, das innere Bild und das äußere Wort entſprechen einander aufs Vollkommenſte bei ihm, Ausdruck und Idee decken ſich völlig. Shakespeare giebt mit dem, was er ſagt, hinreichend zu denken, das ganz Beſondere aber bei ihm iſt, daß er mit dem noch weit mehr zu denken giebt, was er nicht ſagt. Er iſt ſo reich, daß die Maſſe deſſen, was er mit ſeinen Worten in uns nur anregt, noch unendlich weit das überwiegt, was er mit demſelben wirklich ausdrückt. Und das iſt eben das Höchſte, was das Genie leiſten kann, daß es ſo mächtig unſere Selbſtthätigkeit anregt.

Die Entwickelung erfolgt bei Shakespeare mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit aus dem Innern heraus; nicht die entfernteſte Spur einer Mühe, einer Anſtrengung findet ſich bei ihm, es blühen, ſo zu ſagen, die Worte aus ſeiner Seele heraus, wie die Blumen aus der Erde, ſie ſind da, ehe man es ſich verſieht, er ſelbſt ſcheint zuweilen über ihr Daſein ſich zu verwundern. „Er ſchreitet, ſagt Coleridge, flammend und entzündend, wie ein Meteor, durch den dunkeln Luftraum hindurch, aber, wenn ſeine Schöpfung einmal in ihren Umriſſen vollendet iſt, dann ſcheint

er etwas auszuruhen von ſeiner Arbeit, er ſcheint über ſein Werk zu lächeln, es zu betrachten und ſich zu ſagen, daß es gut ſei. Man findet bei Shakespeare häufig ſolche Stellen, wo der freudige Triumph, mit welchem ſie der Dichter nach ihrer Vollendung betrachtet, jener innerlich aufflammende und wieder verglühende Enthuſiasmus der Freude über ſich ſelbſt, unverkennbar iſt: es iſt dies der Enthuſiasmus, der ſtets die Arbeit des ſchaffenden Genius begleitet."

Die Sprache Shakespeare's iſt, wie ich bereits erwähnte, durchaus ſeiner Zeit gemäß, es iſt die Umgangsſprache ſeiner Zeit, ſie iſt zwar oft bombaſtiſch und geſpreizt, aber dabei markig, pikant, ſtraff gehalten, ſie ſchleppt niemals, oft iſt ſie höchſt edel, in der Regel aber natürlich, ungeſucht, einfach. In mehreren Dramen, wie in Hamlet, in den letzten Acten des Othello iſt er überreich an Sentenzen, er ſchreibt da einen großartigen Lapidarſtyl, es ſind wie lauter Inſcriptionen, faſt über jede Zeile wären Commentare zu ſchreiben. In andern Stücken, wie im Sturm, im Sommernachtstraum, in Romeo und Julie, in Antonius und Cleopatra, iſt ſeine Phantaſie gleichſam Eine einzige Flamme, die wie der Lorbeer hell und raſch mit einemmale im Feuer auflodert. In noch anderen Stücken, wie in Heinrich IV. wo der unſterbliche Falſtaff auftritt, verbreitet ſein heitrer, herrlicher Humor eine ſanfte, gleichmäßige Wärme und Behaglichkeit über die ganze Handlung, ſo daß es uns ganz unwillkürlich wohl zu Muthe wird und das Herz buchſtäblich aufgeht.

Der gewöhnliche Vers Shakespeare's ist der Blankvers, der 10- und 11silbige Jambus, Leute aus dem gemeinen Volke läßt er in Prosa ihre Worte geben. Der Reim findet sich öfters am Schlusse längerer Reden und auf den Höhepunkten der Handlung, namentlich wenn allgemeine Sentenzen ausgesprochen werden. Mit musikalischer Lyrik ist Shakespeare überhaupt sparsam, wo er sie aber gebraucht, da bringt sie auch die tiefste und eindringendste Wirkung hervor mit ihrer zauberischen Schönheit.

Shakespeare ist, um das beiläufig noch nachzuholen, überhaupt durch und durch musikalisch gestimmt. Nicht blos, daß er in fast allen seinen Stücken Musik selbst anbringt, er verherrlicht auch diese Kunst mit den schönsten Lobpreisungen der Poesie. So fängt z. B. das Stück Was ihr wollt gleich mit Musik an und der Herzog preist sie als „Nahrung der Liebe". In der wunderschönen Mondscheinnachtscene im letzten Act des Kaufmanns von Venedig im Garten von Belmont bricht Lorenzo in begeistertes Lob der Sphärenmusik aus und sagt zuletzt in vollem Ernste:

„Nichts ist so hölzern, dumpf und wuthentbrannt,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
Wer nicht Musik hat in sich selbst,
Wen nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrätherei, zu Raub und Tücken,
Die Regung seines Sinn's ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie die Unterwelt,
Trau' keinem solchen! — Selbst die wilde Heerde
Der jugendlich noch ungeschulten Fohlen,
Die tolle Sätze macht und brüllt und wiehert,

Wie ihres Blutes wilde Art ſie treibt —
Wenn die Trompete ſchallet oder ſonſt
Trifft eine Weiſe der Muſik ihr Ohr,
So ſeht ihr, wie ſie mit einander ſtehen,
Ihr wildes Auge ſchaut mit Sittſamkeit
Durch Zauber der Muſik. Darum lehrt der Dichter
Es habe Orpheus Bäume, Felſen und die Fluth gelenkt."

Das Schönſte, was Shakespeare über die Muſik geſagt hat, iſt das wunderſchöne Sonnett in Heinrich VIII., das die Königin Catharina ſich ſingen läßt:

„Orpheus ließ der Bäume Wipfel
Und der Berge eiſ'ge Gipfel
Neigen ſich, ſo wie er ſang.
Wie vom Regenſchau'r und Sonne
Blüth'n in ew'ger Frühlingswonne
Blumen bei der Laute Klang.
Alle Weſen, die ihn hörten,
Wogen ſelbſt, die ſturmempörten,
Neigten ſtill ihr Haupt herab.
Solche Macht iſt in den Tönen
Herzens Weh und Grames Stöhnen
Wiegen ſie in Schlaf und Grab!"

Shakespeare konnte in ſeiner Poeſie aber nicht blos muſikaliſch weiche Klänge, er konnte auch die gewaltigſten und machtvollſten anſchlagen. In allen den Stellen, wo er ſich auf die Gipfelpunkte der Entſcheidung in der dramatiſchen Handlung hinaufbewegt, wo ſein Genie in der ganzen Größe heraustritt, wo er ſeine erhabenſten Anſchauungen und Gedanken ausſtrömen läßt, da wirft er auch alle und jede Spur traditioneller Theaterſprache wie eine läſtige Hülle von ſich und da zeigt er ſich in einer überaus

edeln Unmittelbarkeit und Nacktheit. Dieſe Nacktheit kommt der ſich eben ſo unverhüllt darbietenden Natur gleich, ſie erfüllt uns mit jenen ſüßen Schauern, die die Urſprünglichkeit und Unmittelbarkeit immer auf den Menſchen macht.

„Shakespeare's Poeſie, ſagt Moritz Rapp in ſeiner Einleitung zur Ueberſetzung des Hamlet, kann man die Poeſie der bewußten Thatkraft nennen. Das ganze Shakespeare'ſche Leben iſt von der Gewalt des Gedankens durchdrungen, aber dem formellen Gedanken ſtehen die ſittlichen Gewalten des Lebens als ein Subſtantielles, Unantaſtbares gegenüber; es wird nicht lange gefragt, was iſt das Wünſchenswertheſte, das Gute, das Rechte, Ehrenhafte, ſondern die Charaktere entſcheiden ſich für das Intereſſe ihrer Leidenſchaft oder ihres Begriffs von Ehre und Pflicht und handeln nach dieſer gefaßten Richtſchnur unaufſichtlich. Dieſer gediegene ſittliche Gehalt des Wollens iſt das Ewige in der dramatiſchen Kunſt Shakespeare's, es hatte ſich vor ihm nirgends mit ſo reich entwickelter Bewegung des Bewußtſeins ausgeſprochen.“

IV.

Shakespeare's Vor- und Mitgänger, sein Leben und seine Werke.

Vor der Reformation, die England unter der Regierung des launenvollen Königs Heinrich VIII. aus dem Hause Tudor traf, hatten die Engländer eine äußerst bewegte Geschichte durchlebt. Der große Krieg mit Frankreich, der England über ein volles Jahrhundert, von 1339—1453, beschäftigte, hatte den englischen Heroismus und die Ritterlichkeit unter so glorreichen Anführern, wie der schwarze Prinz und König Heinrich V., die Sieger in den Schlachten von Cressy, von Poitiers, von Azincourt waren, im glänzendsten Lichte gezeigt. Auf diesen äußeren folgte ein innerer Krieg, der blutige Krieg der rothen und weißen Rose, der Häuser Lancaster und York. In diesem Kampfe hatte die große englische Baronen-Aristokratie sich fast vernichtet, in den dreißig Jahren, von 1453 bis 1485, waren 1,100,000 Menschen und unter ihnen achtzig Herren des königlichen Hauses und

faſt alle Häupter der alten Lordsgeſchlechter gefallen. Unter Heinrich VII. ſaßen im Oberhauſe nur noch ſiebenundzwanzig Barone. Im Jahre 1485 vereinigte Heinrich VII. die Roſen wieder durch ſeine Heirath. Sein Sohn war jener Heinrich VIII., unter dem die Reformation nach England kam. Aber der König riß ſich nur vom Papſt los, um ſich ſelbſt zum Oberhaupt der Kirche zu machen, die blutige Bill, die ſechs Glaubensartikel von 1539 hielten im Weſentlichen noch die ganze katholiſche Religion aufrecht. Erſt nach ſeinem Tode, 1547, unter ſeinem Sohne Edward VI., nahm die Reformation einen wirklichen Fortgang in England, das proteſtantiſche Regiment ward zwar noch einmal durch das katholiſche Regiment der blutigen Mary, der Gemahlin Philipp's II. von Spanien, unterbrochen, aber die Thronbeſteigung ihrer Schweſter Eliſabeth, im Jahre 1558, befeſtigte den Proteſtantismus in England, befeſtigte ihn auch durch Kriegsglück gegen die ſpaniſch-katholiſchen Waffen, 1588 verunglückte die Expedition der unüberwindlichen England zu erobern beſtimmten ſpaniſchen Armada. Unter Eliſabeth kam die Blüthezeit des engliſchen Theaters, es kam Shakespeare.

Nach dem Wiedererwachen der claſſiſchen Studien in Italien, wurde auch die Liebe zur alten Literatur in England allgemein und nicht blos die Studirten, auch der ganze Adel, alle Vornehmen der Nation beſchäftigten ſich damit. Man war höchſt begierig, das kennen zu lernen, was der Clerus ſich ſo lange ausſchließlich vorbehalten hatte. Die Claſſiker wurden

bekannt in England, man überſetzte Plutarch, Homer, Ovid, Virgil, Plautus, Terenz u. a., es bildete ſich eine ſeltſame Miſchung des claſſiſchen und romantiſchen Geiſts aus, eine Art claſſiſche Romantik, wie ſie charakteriſtiſch in dem Schäferromane Arcadien Sir Philipp Sidney's und der Fairy queen, der Feenkönigin Edmund Spenser's, des engliſchen Arioſt's hervortritt. Die Königin Eliſabeth liebte ſehr die neue Gelehrſamkeit, ſie war auch eine Freundin der Schauſpiele nach dem neuen gelehrten Geſchmack, der gelehrte Anſtrich dieſer Schauſpiele bahnte ihnen auch den Weg in die engliſchen Schulen und Univerſitäten. Die Studenten von Oxford und Cambridge führten Schauſpiele als gelehrte Exercitien auf. Aber der Volksgeſchmack, das nationale Selbſtgefühl, die außerordentliche Erhebung dieſes Selbſtgefühls namentlich, als das machtvolle, furchtbare und gefürchtete Spanien ſo glücklich bekriegt und beſiegt worden war, ließ jenen alten claſſiſchen Geſchmack nicht die Oberhand gewinnen, gerade ſo, wie er in Spanien ihn nicht gewinnen konnte; das alte nationale Element, die Balladen, die Landesgeſchichten, die einheimiſche nächſte Umgebung und Gegenwart, wurden der Hauptſtoff für das engliſche Theater. Benutzte man claſſiſche Autoren oder italieniſche Novellen, ſo wurden ſie doch in das engliſche Geiſteselement hineingetaucht. In den letzten Jahren der Regierung Eliſabeth's war dieſer neue Volksgeiſt vollſtändig ausgebildet und für die ganze Zukunft ſicher geſtellt.

Heinrich VIII., der Vater Eliſabeth's, hatte, um mit der Hofpracht Franz I. von Frankreich

gleichen Schritt zu halten, wie dieſer das Schauſpiel zur Verſchönerung des Hofes gebraucht. Da es noch keine anderen dramatiſchen Unterhaltungen gab, ſo begnügte er ſich vorerſt mit den geiſtlichen Stücken, den Miracles und mit den ſ. g. Moralitäten (Morals) und Farcen, die in England interludes hießen. Hierzu kamen unter Heinrich VIII. die Masks, die Maskenſpiele, halbkomiſche Stücke, wo an die Stelle der allegoriſchen, moraliſirenden Perſonen, Charaktere aus der wirklichen Welt traten. Die Einführung des Proteſtantismus in England fügte es, daß jetzt weltliche Stücke willkommen wurden, in denen der Kirchenglaube überhaupt unberührt bleiben konnte, denn unter Heinrich VIII. war es gefährlich genug, in Glaubensſachen ſeine Meinung zu äußern, der launenhafte, deſpotiſche König machte alles von ſeiner theologiſchen Meinung abhängig. So tauchen denn ums Jahr 1530 zuerſt die derbhumoriſtiſchen plays des John Heywood, genannt der Epigrammatiſt, auf, komiſche Stücke, in denen dieſer Spaßmacher des Königs Heinrich's VIII. Charaktere aus verſchiedenen Ständen auftreten und einander gegenſeitig ihre Thorheiten ſich vorwerfen lies. Ein ſolches play ſind die 4 P's the four P's, Pedlar, Poticary, Pardoner and Palmer, Pilger, Apotheker, Ablaßhändler und Krämer. Nach dieſen humoriſtiſchen, witzelnden plays kamen auch tragedies und comedies, immer noch vermiſcht mit den interludes, den Moralitäten und Farcen. 1538 bringt John Radcliffe ſchon moderne Süjets auf die Bühne, z. B. die geduldige Griſeldis, die

Verbrennung von Huß zu Constanz. Man schrieb Dramen für und gegen die Reformation, es schien, als sollte es wie in Deutschland dazu kommen, daß man das Theater vornehmlich zur theologischen Polemik gebrauchen wollte. Unter der katholischen Maria wurden die Schauspiele für die Reformation aber verboten und 1556, noch unter ihrer Regierung, erfolgte ein allgemeines Verbot der Schauspiele ohne Autorisation des privy council. Die katholische Maria lies wieder katholische Mysterien aufführen, um auch durch diese die Nation wieder zu den Geschmack des altens Glaubens zurückzuführen.

Kaum aber hatte Elisabeth den Thron bestiegen, so verschwanden die geistlichen Schauspiele völlig von der englischen Bühne. Die frische, freie, naive Heiterkeit, die der Haupt-Charakter des merry England unter der jungfräulichen Königin wurde, wurde auch der Haupt-Charakter des englischen Theaters, aber diese Heiterkeit war sehr von der spanischen Heiterkeit verschieden, es war eine protestantische Heiterkeit, in der ein verständiger Humor die Gegensätze des Lebens, die religiöse Weltanschauung und die heitre Wirklichkeit und Weltlichkeit verband, während diese Gegensätze in Spanien keine wirkliche, innerliche Vereinigung fanden, sondern neben einander sich geltend machten und in der Handlung nur eine äußerliche Zusammenfassung fanden. Die Königin Elisabeth liebte, wie ich bereits andeutete, keine Art von öffentlichen Vergnügungen mehr, als das Theater, in kurzer Zeit wurden in London eine Menge von Theatern errichtet, und auch

in Provinzialstädten empfing man, wenn irgend thunlich, die Königin auf ihren Besuchsreisen mit dramatischen Festen. Es ist nun die Einrichtung dieser englischen Bühnen etwas näher ins Auge zu fassen.

Bis zu Anfang der siebziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts hatten sich die Schauspieler in London in den inneren Räumen der Gasthöfe, unter freiem Himmel oder in diesem und jenem Saale mit einem leicht aufzubauenden und leicht wieder auseinanderzunehmenden Gerüste begnügt. Diese Schauspieler bildeten noch keine festen Gesellschaften, sie spielten bald hier bald dort, und wanderten auch, andre Mitglieder aufnehmend, über Land und durch die Provinzen. Der Clown, d. h. der Tölpel, der englische Hanswurst, Hausnarr und extemporirende Spaßmacher, dieselbe Figur, wie der spanische Gracioso, mochte bis hieher wohl immer noch die besonders anziehende Figur für den Volksgeschmack gewesen sein. Hausnarren hielten sich damals alle Höfe, alle vornehmen Familien in England, selbst sehr weise Männer, wie denn z. B. der berühmte Kanzler Heinrichs VIII. Thomas Morus sich mit seinem Hausnarren von Holbein hat malen lassen. Sie erhielten sich bis auf die Zeiten der zweiten Revolution 1680. Die Schauspieler standen noch in schlechtem Ansehen, sogar noch in einem Statut aus der Regierung Elisabeth's werden sie mit Fechtern, Gauklern, Bärenführern und Hausirern zugleich aufgeführt, noch Shakespeare schämte sich seines Handwerks. In den späteren Jahren der Regierungszeit Elisabeth's kam der Gebrauch auf, daß

einige der vornehmſten Perſonen des Hofes eine Anzahl Schauſpieler unter ihre Protection nahmen, und Privat-Theater hielten: es ſind vierzehn Lords bekannt geworden, die ſich auf dieſe Weiſe auf eigne Koſten Schauſpieler-Truppen hielten. Auch eine Art Hof-Theater bildete ſich, das Theater der Singeknaben der Kapelle der Königin von St. Pauls, die beim Gottesdienſt ſangen und außerdem auch zu Aufführung weltlicher Muſik gebraucht wurden. Hier lies ſpäter Ben Jonson, der Rival Shakespeare's, hauptſächlich ſeine Luſtſpiele aufführen, es war das Theater des guten Tons, des mehr claſſiſchen Geſchmacks. In London entſtanden in den Jahren 1570—80 für das Volk mehrere feſte Theater, es waren dies die Bürger-Theater, die das neue Element des Volksſchauſpiels hauptſächlich ausgebildet haben. Der Hauptverwalter dieſer Volkstheater war Philip Henslowe, ein reicher Bürger und Pfandleiher. Er baute um 1584 das erſte Schauſpielhaus in London, das ſchlechtweg das Schauſpielhaus hieß, oder die Roſe, ſo genannt von der nahe dabei liegenden Roſenallee in Southwark, es war mit Stroh gedeckt und der Bau koſtete wenig über 100 Pfd. Str. Die Bühne war ſehr einfach, im umgekehrten Verhältniß mit dem ſpaniſchen Theater, wo die Decorationen, die Maſchinerie, die Staffage, das Coſtüm eine Hauptſache waren, galt hier als Hauptſache das Spiel. Die Bühnen waren klein, die auftretenden Perſonen füllten ſie mit ihrer Stimme und mit ihren Figuren ganz aus. Es war mehr Declamation als Action. Der Effect für Ohr und

Auge war beſſer, als auf unſern Bühnen, die, wie Schlegel mit Recht ſagt, urſprünglich für die italieniſche Oper eingerichtet wurden. Die Frauenzimmerrollen ſpielten Knaben, Frauenzimmer traten nicht auf. Man hatte bei dieſen Bühnen gar keine eigentlichen Decorationen, man hatte nur einen Vorhang im Hintergrunde, der Berge, Hausdach, Fenſter u. ſ. w. vorſtellte, ein heruntergelaſſenes weißes Brettchen mit rothen Buchſtaben gab den Ort der Scene an. Deshalb konnte ein ſehr häufiger Ortswechſel, wie er bei Shakespeare wirklich vorkommt, ſtatt finden. Bei Trauerſpielen war es Gebrauch, die Bühne mit ſchwarzem Flor zu behängen. Hellblaue Teppiche, die von der Decke herabhingen, zeigten an, daß Tag, dunklere, daß Nacht ſei. Ebenſo einfach, wie die Bühne und die Decorationen, war das Coſtüm, die Schauſpieler ſtolzierten ſtattlich in der Landeskleidung, in Federhut, ſpaniſchem Wams und Pumphoſen über die Bühne. Bei dieſem von Henslowe verwalteten Volkstheater waren treffliche Schauſpieler in Thätigkeit, unter andern Richard Burbadge, der ſpäter in den Shakespeare'ſchen Stücken ſich ſo auszeichnete. Henslowe war es vorzüglich um das Neue zu thun, er lies durch ſeine Poeten raſch die aufgegriffenen Tagesbegebenheiten verarbeiten, um die Menge anzulocken und einen einträglichen Gewinn ſich zu machen, oft arbeiteten zwei, drei oder vier ſolche Poeten in größter Eile zuſammen ein Stück aus. Nachdem Shakespeare geraume Zeit an dieſem Volkstheater des Bürger Henslowe Theil genommen hatte, trennte er ſich ums Jahr 1596 mit

Burbadge und andern Schauſpielern von ihm, und ſpielte von jetzt in dem ebenfalls wie die Roſe in Southwark ums Jahr 1595 neu erbauten Theater des Globus, das größer als die Roſe war, wo Shakespeare einen Theil der Einnahme erhielt und ſeine Stücke ſorgfältiger und anſtändiger, als auf Henslowe's Bühne gegeben wurden, doch war die Bühne immer nur von Holz und die Einfachheit der Decorationen in der angegebenen Weiſe blieb ebenfalls noch. Im Globus war es, wo Burbadge die Hauptrollen in Shakespeare's Stücken gab: Heinrich V. und Richard III., Coriolan und Brutus, Macbeth, Lear, Othello, Romeo und Hamlet, Shylock und Pericles. Im Winter ſpielte die Truppe des Globus in einem kleinen Hauſe in Blackfriars, dem ehemaligen Kloſter der ſchwarzen Brüder, für höhere Preiſe und vor einer gebildeteren Geſellſchaft, man ſtrebte hier nächſt der Volksthümlichkeit, die feſtgehalten wurde, zugleich den Charakter der feinen, gebildeten Comödie zu erreichen. 1599 errichtete Alleyn, Henslowe's Schwiegerſohn, ein Schauſpieler, der mit Burbadge rivaliſirte, ein neues Haus, die Fortuna genannt, dieſes Theater behielt ganz das Volksthümliche bei und blieb vorſätzlich eine Stufe unter dem Globus ſtehen. Der Globus hielt die Mitte zwiſchen dem eigentlichen Volkstheater, das dieſe Fortuna Alleyn's repräſentirte und das, da es die meiſten Neuigkeiten, wenn auch oft lockere Waare lieferte, das beſuchteſte war und dem mehr gelehrten, claſſiſchen, vornehmen Theater der Singeknaben der Kapelle.

Jedes dieſer 3 Theater, die Fortuna, das eigentliche Volkstheater, das Hoftheater der Kapellknaben und der Globus Shakespeare's, behielt ſeinen eigenthümlichen Ton, den es niemals ganz verläugnete, bei.

Um die Geſchichte des äußerlichen Aufkommens der engliſchen Bühne zu vervollſtändigen, bemerke ich noch hier, daß ſchon 1575 der Magiſtrat von London Beſchwerden gegen die in der Stadt neu errichteten Volkstheater erhob, er machte geltend, daß das unanſtändige Geräuſch der Menſchen, Pferde, Mauleſel und Wagen von und nach dem Theater eine Störung der Ruhe und Andacht verurſache, es zeigten ſich hier die erſten Bewegungen des ſpäter ganz puritaniſchen Geiſtes, der jene Londoner Stadtbehörde durchdrang. Noch Jacob I. aber und Carl I. waren den Schauſpielern, wie Eliſabeth, günſtig, es ward nur von Jacob ein Statut gegeben, alle Profaniſirungen der heiligen Schrift auf dem Theater zu vermeiden, es ward auf's Strengſte namentlich der Gebrauch des Namens Gottes und der Betheuerungen auf dem Theater verboten. So mußte z. B. der dreimalige Ausruf Jeſus, den Desdemona in Shakespeare's Othello thut, als dieſer ſie erdroſſelt, wegbleiben: er ſteht noch in der älteſten Quartausgabe des Stückes. In die funfzig Jahre 1585—1635 fällt die Blüthe des engliſchen Nationaltheaters: bis zum Jahr 1629 wurden in London ſiebzehn Schauſpielhäuſer gegründet, erſt 1642, als die Puritaner die Oberhand gewonnen hatten und der bürgerliche Krieg gegen Carl I. ausgebrochen war, ward das Theater durch einen Parlamentsſchluß

geſchloſſen; es blieb geſchloſſen während der ganzen Herrſchaft der Rundköpfe und dem Protectorat Cromwell's bis auf die Reſtauration im Jahre 1660.

Schon in den Jahren 1568—80 wurden achtzehn Histories aus der alten Geſchichte und einundzwanzig aus der neuen und aus Novellen, ſechs Comedies und ſechs Morals aufgeführt, die ſämmtlich verloren gegangen ſind. Seit den achtziger Jahren tauchte ſodann raſch hintereinander, gleichzeitig mit der wiederholt ſchon angedeuteten mächtigen Erhebung des Nationalgefühls in Folge des Armada-Siegs gegen Philipp II. von Spanien, jene Maſſe von volksmäßig componirten Stücken auf, die für Henslowe's Volkstheater geſchrieben wurden. Die bedeutendſten Namen vor und gleichzeitig mit Shakespeare, der ſie alle überſtrahlte, waren Lily, Marlow, Green und Heywood. John Lily's Manier iſt noch jene witzelnde und ſpielende, wie ſie im ſechzehnten Jahrhundert den engliſchen Geſellſchaften eigen war, namentlich der Geſellſchaft am Hofe, wo der italieniſche Ton herrſchte und noch italieniſch als Hofſprache gebraucht wurde. — Christopher Marlow liebte im Gegenſatz davon den frappanteſten, heftigſten, ungeheuerlichſten Ausbruch der Leidenſchaften darzuſtellen und nähert ſich in dieſer Beziehung ſchon der Manier Shakespeare's entfernt. — Robert Green war ein heitres Talent, das viel geſchrieben hat, erbaulich und moraliſch-poetiſche Schriften und Schauſpiele, Schauſpiele, in denen er mit ſeiner beweglichen Imagination der Harmonie nachſtrebte, die Shakespeare wirklich erreichte. — Thomas Heywood endlich war ein

äußerſt fruchtbarer Kopf, Schauſpieler bei Alleyn's Volkstheater, deſſen leichter Erfindungsgeiſt über zweihundert Dramen zur Welt der Bretter geliefert hat. Alle dieſe vier Dichter Lily, Marlow, Green und Heywood ſtellen einſeitige Richtungen dar, die nothwendig waren, um den ſpäteren, gediegenen Reichthum der engliſchen Bühne vorzubereiten. In dem großen Genie Shakespeare's faſſen ſich ſodann alle dieſe Richtungen zu allſeitig vollendeten poetiſchen Meiſterwerken zuſammen.

John Lily war ein Baccalaureus und Magiſter, der von Oxford nach London kam, wo es ihm gelang, ſich bei Hofe bemerklich zu machen und ein Amt zu erhalten. Er führte hier mittelſt eines Romans, der um 1579 unter dem Titel Euphues oder Anatomie des Witzes erſchien und worin er den Hofdamen ein Muſter vornehmer und ſüßlicher Witzelei gab, einen eignen zierlich affektirten Ton in die Hof-Converſation ein, der dem Geſchmack der Königin ganz adäquat war, die bekanntlich bis auf ihre (regelmäßig mit feingeſpitzter Feder mit den ſchönſten Zügen ausgeſchnörkelten) Unterſchriften durch und durch zierlich war, deshalb wirklich eine Zeit lang Mode ward und den Namen Euphuismus erhielt. In Shakespeare finden wir noch deutlich Elemente dieſer durch Lily in die Hofatmoſphäre und die ganze engliſche Proſa übertragenen Redeſchnörkel, der conventionellen Worte, Witzſpiele und Antitheſen dieſes vornehm ſich ſpreizenden und abenteuerlich witzelnden Bombaſtes, welcher integrirender Beſtandtheil der Sprache

überhaupt geworden war, die Shakespeare vorfand und deren Eigenthümlichkeit er nicht umformen mochte, um nicht unpopulair zu werden. In jenem Styl des Euphuismus hat Lily neun Stücke geschrieben, Court-comedies, Hofkomödien genannt, allerdings wahre Hofkomödien voll feiner Anspielungen auf die Königin, ihre Zeit und Umgebung. Nur sechs sind im Drucke erschienen, die Titel: Alexander, Campaspe and Diogenes, Endymion oder der Mann im Monde, Galathee geben an die Hand, woher ihr Stoff entlehnt ist, Mother Bombie ist ein Intriguenstück. Sie sind in Prosa geschrieben und die Einführung der Prosa in die englische Dramatik ist das Haupt-Verdienst Lily's.

Christopher Marlowe ist der zweite und der bedeutendste Vorgänger Shakespeare's. Auch er hatte in Cambridge studirt und war dann Schauspieler und Schauspieldichter geworden. Er führte ein ausschweifendes Leben, war, weil er über die Dreieinigkeit und andre Mysterien der christlichen Religion öffentlich gespottet haben sollte, als Freigeist verrufen und starb ehe sein großes Talent die Periode der Reife erlangte, an einer im Duell erhaltenen Wunde 1593. Sein Drama Tamerlan in zwei Theilen (ums Jahr 1586, wo Shakespeare nach London kam), machte ungeheures Aufsehen, der Dichter verdrängte darin mit dem s. g. Blankvers, dem jambischen, die zeither gebräuchlichen gereimten Alexandriner und brachte eine schwungvolle pathetische Diction auf die Bühne. In Tamerlan, der die ganze Welt durch Waffengewalt erobern will,

ist das titanische Ringen einer maßlosen Menschen-Natur auf eine großartige Weise dargestellt. Tamerlan erscheint als die Geißel Gottes, gegen den er sich selbst setzt und zuletzt von ihm niedergeschmettert wird, er stirbt, nachdem ihm der Tod seiner geliebten Zenokrate, der Tochter des Sultan von Egypten, in grimmige Wuth gebracht und er die Laufbahn seiner Siege mit Thaten wilder Grausamkeit befleckt hat, durch einen unsichtbaren Schlag vom Arme der Gottheit in dem Augenblick, wo er Mahomets Tempel und den Koran verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. Marlowe behandelte schon einen höchst bedeutenden Stoff aus der vaterländischen Geschichte mit fast vollendeter Meisterschaft, er schrieb das Trauerspiel König Edward II., um 1593, das erste Beispiel eines von seinen Baronen abgesetzten englischen Königs, der das Reich seinen Lieblingen Gaveston, Spencer und Baldock überläßt, und den seine Gemahlin Isabelle von Frankreich, nachdem sie ein Verhältniß mit Mortimer angeknüpft, 1327 zu Kenilworth ermorden lies. Die späteren ähnlichen Katastrophen in der englischen Geschichte, die Katastrophe König Richard's II., König Heinrich's VI. und der Kinder König Edward's IV. hat dann Shakespeare bearbeitet in König Richard II., König Heinrich VI. und Richard III. Außer König Edward II. ist von Marlowe das nicht minder großartig gehaltene Trauerspiel: der Jude von Maltha (1589 oder 1590) zu nennen. Die Intrigue desselben dreht sich um die Gräuelthaten des jüdischen Wucherers Barabas,

der durch einen Machtſpruch der Regierung ſeines unermeßlichen Vermögens beraubt wird und der nun kein Mittel ſcheut, ſogar ſeines eignen Kindes nicht ſchont, ſeine glühende Rachſucht zu kühlen. Mit Shakespeare's Juden Shylock im Kaufmann von Venedig hat Marlowe's Jude von Maltha kaum eine entfernte Aehnlichkeit, die Züge des Genies aber und die Annäherung zur Manier Shakespeare's iſt nicht zu verkennen. Eduard II. und der Jude von Maltha ſind in F. v. Bülow's altengliſcher Schaubühne überſetzt. Außerordentlich bedeutend iſt noch der Dr. Fauſt von Marlowe. Ganz der deutſchen Sage treu, nur mit einigen Veränderungen, die ſie auf der Wanderung nach England in den Niederlanden erhalten haben mag, hat der Dichter das Entſtehen von Fauſt's Verzweiflung geſchildert, da ſein titaniſches Streben ihm mißlingt, die Welt durch die Macht des Gedankens, durch Kunſt und Wiſſenſchaft zu erobern, ſein Bündniß mit dem Teufel Mephostophilis, der hier als dem Lucifer untergeordnet erſcheint, das Leben Fauſt's an den Höfen des Papſtes und des deutſchen Kaiſers, ſeine vergnüglichen Schwänke, ſeine Liebe zu dem Phantom der ſchönen Helena und ſeinen ſchauderhaften Untergang, nachdem er vergeblich gerungen, ſich der göttlichen Gnade zu ergeben, alles in grandioſen Zügen. Der reiche Witz der komiſchen und die erſchütternde Gewalt der tragiſchen Scenen ſind vortrefflich, von Seiten der innern Conſequenz mag dieſe Behandlung der Fauſtiſchen Sage alle anderen übertreffen. Der Contraſt äußerlichen, raſch vorüber-

ſchwebenden Glücks und der ewigen Verdammniß des Geiſtes iſt ſelten ſo tiefſinnig und doch ſo populair dargeſtellt, das Stück iſt 1818, überſetzt von Wilhelm Müller, zu Berlin herausgekommen. The Massacre at Paris with the death of the Duke of Guise iſt nur verſtümmelt erhalten.

Marlowe's Freund war Robert Green, der berühmteſte dramatiſche Volksdichter jener Vorperiode des engliſchen Nationaltheaters. Auch er genoß eine gelehrte Erziehung, ſtudirte in Cambridge und ſah ſchon in früher Jugend in Geſellſchaft anderer junger Leute Italien und Spanien, ſchon auf dieſer Reiſe führte er ein diſſolutes Leben. Zurückgekehrt ward er 1578 in Cambridge Bachelor, 1583 Master of arts, im folgenden Jahr ſcheint er auf kurze Zeit eine Pfarrſtelle in der Grafſchaft Eſſex verwaltet zu haben. Er gab ſie aber bald wieder auf, verheirathete ſich mit einem liebenswürdigen Mädchen und brachte mit ſeiner jungen Gattin einige Jahre auf dem Lande in ſtiller Zurückgezogenheit zu. Aber ſchon 1586 vertauſchte er ſeinen ſtillen Landaufenthalt mit dem Leben in London als Schriftſteller, Schauſpieldichter und Wüſtling. Sechs Jahre führte er dieſes zwiſchen vielfachen literariſchen Beſchäftigungen und wüſten, regelloſen Schwelgereien abwechſelnde Leben, in dem Sinnenluſt und inneres Elend, Erhebung des Gemüths und tiefe Zerknirſchung und Selbſtverachtung wunderbar neben einander auftauchen, ſie ſtellen ſich uns dar in ſeinen moraliſch-erbaulich-poetiſchen Schriften, die er mit größter Leichtigkeit hinwarf, er hat in ihnen

ſein eignes Leben und deſſen Verirrungen, und den Jammer in ſeiner Seele über dieſes Leben auf ergreifende Weiſe abgeſchildert. 1592 ſtarb er, in ſeinen beſten Jahren, arm und verachtet, in tiefem Elend, von Gram und Reue zerriſſen, eines der erſten jener ſchrecklichen Beiſpiele von Autorleben in der modernen proteſtantiſchen Zeit, in welcher es feurigen Gemüthern weit ſchwerer gelingt, aus den Exceſſen der Leidenſchaft durch die ſchwere Schule der innerlichen Kämpfe zu einer wahren und wirklichen Harmonie und zu einem Frieden im Innern zu gelangen, als in der katholiſchen Welt, die der Weltlichkeit und Sinnlichkeit ihren freien Raum läßt, ſie gewähren läßt und mit dem Wunder der Gnade nur äußerlich ergriffen alle Lebensmakel abwäſcht, wie bei Calderon zu ſehen iſt. Green's berühmteſtes und populairſtes Schauſpiel war der in Tieck's Vorſchule Shakespeare's überſetzte Pater Bacon, ein joviales Werk, mannichfaltig, launig und edel in der Laune gehalten, das 1588 erſchien. Der Pater Bacon iſt der von dem ſpäteren Kanzler Franz Baco wohl zu unterſcheidende Roger Bacon, der zu Orford lebte und 1293 geſtorben iſt. Er galt wegen ſeiner phyſikaliſchen und mechaniſchen Beſchäftigungen ſchon früh bei dem Volke als Zauberer; dieſen alten Volksglauben hat der Dichter ſehr glücklich benutzt, und daran eine liebliche Novelle von einem ſchönen Förſtermädchen Margareta v. Freſingfeld geknüpft, welchem ſich ein reicher Graf Lacy vermählt, nachdem der Prinz Eduard von Wales ſeine Leidenſchaft für ſie bezwungen hat. Dieſer Prinz heirathet nun eine

ſpaniſche Prinzeſſin und der deutſche Kaiſer Friedrich bringt zur Feier der Vermählung einen andern großen Mathematiker und Zauberer Jacob von der Maſt mit, um mit dem Pater Roger Bacon zu diſputiren. Fein und edel ſchließt das Stück mit einer poetiſchen Prophezeihung auf die glücklichen Zeiten der vom Volke verherrlichten Eliſabeth. Nächſt dem Pater Bacon war der wüthende Roland Green's ein beliebtes, ſehr merkwürdiges Volksſtück jener Tage. Noch ſind von ihm Alphonſus, König von Aragonien und Jacob IV. von Schottland.

Thomas Heywood endlich, der letzte unter den vier Vor- und Mitgängern Shakespeare's, war das fruchtbarſte, leichteſte und ſchnellſte Talent unter den Vieren. Er ſagt beiläufig ſelbſt von ſich, daß er über zweihundert Dramen geſchrieben habe, von denen ſechsundzwanzig gedruckt ſind. Von ihm iſt Eduard IV, the four prentises of London, the royal king and the loyal subject. Sehr gefiel ſein treffliches Trauerſpiel A woman kilid with kindness, die mit Güte getödtete Frau. Es iſt die Geſchichte einer zärtlich verliebten und dennoch mit einem Verführer, den noch dazu ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordenen Frau (Mrs. Frankford) ihr Verbrechen kommt heraus, ihr Gemahl aber vermag ſie nicht härter zu behandeln, als ſie ohne Ehrenkränkung von ſich zu entfernen, hierauf grämt ſie ſich vor Reue und Scham über die Güte ihres Mannes zu Tode. Sehr merkwürdig, häuslich und bequem, ganz in der Haltung eines dankbaren Unterthanen aufgefaßt

iſt das Leben der Eliſabeth, in zwei Theilen unter dem Titel: If you know not me, you know nobody, wenn ihr mich nicht kennt, kennt ihr niemand.

Dieſe vier Männer nun, Lily, Marlowe, Green und Heywood bezeichneten, wie ich ſchon bemerkte, die einſeitigen, zum Theil ſchon mit vielem Glück ausgebildeten Richtungen der dramatiſchen Kunſt in der nach der Kataſtrophe Spaniens mit der Armada friſch und fröhlich bewegten Eliſabeth-Periode Englands, wo die Nation zu ihrem freudigſten, gedrungenſten, patriotiſchen Selbſtgefühl und mit der Fixirung der proteſtantiſchen Religion zu einem ganz neuen Selbſtbewußtſein gelangte. In Lily's Richtung iſt der Witz und die Feinheit der Witzſpiele, bei Marlowe der Pathos, das Kräftige, Energiſch-Männliche der Leidenſchaft, bei Green die joviale Laune, der edle Humor, bei Heywood der friſche, leichte Geiſt der harmoniſchen Compoſition vorherrſchend. Neben dieſen vier Männern ſtehen vier andere: Kyd, Lodge, Nash und Peele. Thomas Kyd iſt der Autor der ſehr berühmten ſpaniſchen Tragödie the Spanish tragedie, die voll draſtiſchen, ergreifenden Lebens Horatio's und Bellimperia's Liebe darſtellt. Thomas Lodge iſt der Autor von the wounds of civil war. Lodge ſtellt den Kampf des Marius und Sylla dar mit einer Ahnung von dem verſöhnenden Elemente im Begriff des Tragiſchen, das die Shakespeariſchen Tragödien ſpäter ſo auszeichnete. Er iſt weniger

schwülstig-pomphaft als Marlowe und weniger matt als Green, aber er idealisirt seine Helden gegen die Wahrheit der Geschichte. Thomas Nash ist der Autor von Summer's last will and Testament, welches eine bloße frostige Allegorie ist. George Peele endlich ist der Autor des arraygnement of Paris, der old wifes tale, der battle of Alcazar, King Edward I. und der Love of King David and Fair Bethsabe. Namentlich letzteres Drama ist voll großer Schönheit und Anmuth des poetischen Ausdruckes der Liebe in dem orientalisch-jüdischen Gepräge, den das Hohe Lied zeigt. Ein neunter Dichter damaliger Zeit A. Munday mit seinem Downfall und Death of Robert (Bruce) Earl of Huntington und ein zehnter H. Chettle, mit seinem Hoffmann, einer in Deutschland spielenden halb politischen Criminalgeschichte, folgen der Green-Marlowe'schen Richtung. Ein elfter Thomas Dekker, der Autor des schönen old Fortunatus, der Patient Grissel, des Wonder of a Kingdom und der honest whore, schwankt im Styl zwischen Green und Marlowe. Lust's dominion or the lascivious Queen galt lange als ein Stück von Marlowe. Der große Shakespeare, der letzte des Dichterdutzends, faßte nun, alle gegebenen Elemente benutzend, sämmtliche Richtungen in ein harmonisches, großartig sie allseitig wiederspiegelndes Ganze zusammen.

Von dem Leben Shakespeare's, von seinem Bildungsgange ist im Ganzen wenig bekannt. Der Grund davon liegt in den ganz eigenthümlichen

Umſtänden des Verlaufs der engliſchen Geſchichte nach der Eliſabeth-Periode. Ein Menſchenalter nach Shakespeare's Tode, wurde während der Periode der erſten Revolution der Puritaner und Cromwell's das Theater in England gänzlich geſchloſſen. Darauf als die Stuarts wieder kamen, war Shakespeare vergeſſen, der Critiker John Dryden, der Dicher des berühmten Aleranderfeſtes von Händel, meinte ſchon funfzig Jahre nach Shakespeares Tode, er ſei etwas veraltet. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts beklagte der Graf Shaftesbury ſeinen rauhen, ungehobelten Styl, ſeine veralteten Phraſen und Witze: der neuclaſſiſche franzöſiſche Geſchmack, der ſeit der Reſtauration überhand genommen hatte, ließ Shakespeare keine Anerkennung mehr finden. Hundert Jahre nach ſeinem Tode war er in England faſt ganz verſchollen, er war wie abhanden gekommen. Erſt der berühmte Schauſpieler Garrick brachte ihn um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder auf die engliſche Bühne und ſeitdem erſt wieder iſt Shakespeare der Engländer Stolz und höchſter Ruhm, ſeitdem erſt haben ſie ſich alle erdenkliche Mühe gegeben, das Dunkel, das ſein Leben umhüllte, zu lichten. Man hat zu dieſem Behufe alle Archive durchforſcht, Teſtamente, Kirchenbücher, Gerichtsakten, Rechnungsbücher, die ganze ebenfalls in Vergeſſenheit gerathene, mit ihm gleichzeitige Literatur hervorgeholt. Aber der Ertrag für Shakespeare's Leben iſt ſehr gering geblieben, man hat ſeinen Taufſchein, ſein Teſtament aufgefunden, aber nicht einmal ein wahres, ſicher beglaubigtes Portrait

von ihm. Jener nebelhafte Dunſt, der über der Inſel ſelbſt liegt, iſt auch über das Leben des reichen Dichters ausgebreitet geblieben.

William Shakespeare war geboren am 23. April 1564, ſechs Jahre nachdem die Königin Eliſabeth den Thron beſtiegen hatte, zu Stratford am Avon in der Grafſchaft Warwick, einem Orte, der auf der Straße von Oxford nach Birmingham liegt. Er war der älteſte Sohn eines dortigen Wollhändlers, der vorher Handſchuhmacher geweſen war, und im Magiſtrat als Aldermann ſaß. In einem Diplom des Wappenheroldamts wird ihm ſein altes Familienwappen beſtätigt und er wird als Gentleman aufgeführt. Doch gerieth er ſpäter in Abfall der Nahrung. Shakespeare hatte noch ſieben Geſchwiſter, in der Freiſchule zu Stratford erhielt er ſeine erſte Bildung, dann ſoll er als Schreiber bei einem Rechtsanwalt untergebracht worden ſein, wofür ſeine genaue Kenntniß des engliſchen Rechts und Gerichtsweſens, wie ſie aus ſeinen Dramen ſich erweiſt, zu ſprechen ſcheint: er gebraucht juriſtiſche Phraſen, die nur bei Rechtskundigen gewöhnlich waren, häufig. Er verheirathete ſich ſchon Ausgangs des Jahres 1582, alſo vor ſeinem achtzehnten Jahre, wahrſcheinlich aus häuslichen Rückſichten, mit Anna Hathaway, welche achtehalb Jahre älter als er, und die Tochter eines begüterten Landmanns der Umgegend war. Die Jagd, namentlich die Falkenbeize und das Bogenſchießen, von denen er in ſeinen Dramen ſo oftmals Bilder entlehnt, wurden des jungen Shakespeare Lieblingsvergnügen, die er neben

seinem juristischen Amte trieb. Er gerieth aber dabei in eine Gesellschaft von Wilddieben und mußte wegen eines Wilddiebstahls flüchten. Hypothese ist, daß der Bestohlene, Sir Thomas Lucy von Charlecote bei Stratford als Friedensrichter Shallow (Schaal) in den lustigen Weibern von Windsor von Shakespeare verspottet worden sei. Shakespeare flüchtete aus Stratford, wie Schiller aus der Carlsschule. Er ließ seine Frau mit zwei Töchtern, Susanne und Judith und einem Sohne Hanmet zurück und ging nach London. Er war erst zweiundzwanzig Jahre alt, als er hier ums Jahr 1586 anlangte, zwei Jahr bevor der spanische Don Philipp die unüberwindliche Armada gegen das ketzerische England aussandte, und in dem Jahre, wo Marlowe's berühmter Tamerlan erschien, das erste im Blankvers geschriebene Drama, das, wie gesagt, ungeheures Aufsehen machte. Nur etwa vier Jahre hatte er mit seiner Frau zusammengelebt. In London scheint Shakespeare anfänglich auch wieder wie früher Schreiberdienste bei einem Rechtsgelehrten verrichtet zu haben. Er schloß sich aber dann an die Henslow'sche Truppe an und soll zuerst die Stelle eines Call-boy, eines Vorrufers, versehen haben, der das Amt hatte, die Schauspieler, wenn die Reihe, auf der Bühne zu erscheinen, an sie kam, zu benachrichtigen. Ja die Sage berichtet, daß der größte neuere Dichter am Schauspielhause die Pferde gehalten habe, aus Armuth, wie sie von Homer, dem größten Dichter der Alten, ebenfalls erzählt, daß er als Bettler herumgezogen sei. Sodann wird berichtet,

habe Shakespeare um einige Schillinge alte Theaterstücke verbessert, Pro- und Epiloge und Zwischenspiele gefertigt. Um 1589 soll er dann Schauspieler und 1591 Schauspieldichter geworden sein. Unter anderm ist er als Geist in Hamlet und als Adam, Olivers alter Diener in Wie es euch gefällt aufgetreten. Sein erstes Stück waren die beiden Edelleute von Verona. Auch Romeo und Julie und Hamlet, beide in den ersten Entwürfen, fallen in diese Zeit. Bei Henslowe blieb er bis ums Jahr 1596. In diesem Jahre, wo er schon auf der Höhe seines Dichterruhmes stand, wo er bereits die Dramen aus der englischen Geschichte, namentlich Richard III. geschrieben hatte, und sich nicht nur durch seine Popularität bei dem Volke, sondern auch durch seinen liebenswürdigen Umgang bei den höheren Classen der Gesellschaft Eingang verschafft hatte, trat er von Henslowe aus und nahm an der Direction des um 1595 neuerrichteten Globustheater zu Southwark an der Themse Antheil. Die Truppe, bei der auch der berühmte Richard Burbadge war, spielte, wie schon erwähnt, im Winter in einem kleinen Hause in Blackfriars vor einer auserwählten gebildeteren Gesellschaft. In Southwark, wo der Globus stand, war um diese Zeit auch Shakespeare's Wohnung. Gewiß ist ausgemacht, daß Shakespeare die Gunst der Königin Elisabeth, die sich für das Theater sehr interessirte, besaß, er verherrlichte sie in mehreren Stellen des Sommernachtstraums und am Ende von Heinrich VIII. Der dritte Graf Heinrich Southampton, der seinerseits

wieder ein Freund des Grafen Eſſex, des bekannten Lieblings der jungfräulichen Königin, war und ſogar in deſſen Verſchwörung 1601 verwickelt wurde, war ſein beſonderer Gönner geworden. Geboren 1573, war er ſchon mit zwanzig Jahren der Protector aller Poeten und Künſtler ſeiner Zeit. In den Sydney Papers heißt es unterm 11. Oct. 1599: „Mylord Southampton und Lord Rutland kommen nicht an den Hof: ihr einziger Zeitvertreib iſt in London tagtäglich ins Theater zu gehen.“ Shakespeare ward der ſtehende Geſellſchafter des Grafen Southampton und dieſer nennt ihn in einem Empfehlungsbrief an den Lordkanzler Ellesmere ausdrücklich my speciall friende, mein ſpezieller Freund. Shakespeare widmete ihm ſchon 1593 und 1594 die beiden Gedichte: Venus und Adonis und der Raub der Lucretia. Auch der Nachfolger Eliſabeth's, Jacob I. Stuart wandte dem genialen Dichter ſeine Gunſt zu, er ſoll an ihn, in Erwiderung der an ihn im Macbeth gerichteten Complimente, eigenhändig einen ehemals von Davenant beſeſſenen, nach ſeinem Tode, als ſein Erbe an die Gläubiger kam, verlorenen freundlichen Brief geſchrieben haben, worin er ihm ſeine Theilnahme an dem Plane, die Bühne zu regeneriren, ausſpricht. Eben ſo waren, wie aus der Widmung der Folioausgabe der dramatiſchen Werke Shakespeare's von 1623 an den Grafen von Pembroke (früher William Herbert) und ſeinen Bruder, den Grafen von Montgomery erhellt, dieſe vorzügliche Gönner und

Beſchützer des Dichters. Auch der Dichter des berühmten engliſchen Nationalliedes Ben Jonson war ſein Freund. Shakespeare brachte deſſen Stücke Every man in und out of this humour auf die Bühne. Von ſeinen Collegen ſtand er in traulicher Verbindung mit R. Burbadge, J. Heminge und H. Condell. In ſeinem Teſtament ſetzte er ihnen kleine Summen aus, um ihnen Ringe zu kaufen. Burbadge gab, wie erwähnt, faſt alle Heldenrollen in Shakespeare's Dramen. Heminge und Condell veranſtalteten die Ausgabe ſeiner Werke.

Wie Shakespeare ſich ſeit ſeinem erſten Auftreten in London herausgebildet hat, darüber hat ſich nichts Beſtimmtes ermitteln laſſen, und doch iſt dieſes gerade die Hauptſache. Daß er vieles geleſen haben müſſe, iſt offenbar, denn ſeine Dramen zeugen von einer nicht unbeträchtlichen Lectüre in der alten und neuen Geſchichte, in der Mythologie, in der Literatur der Alten und der italieniſchen, ſpaniſchen und franzöſiſchen Literatur des Mittelalters überhaupt. Da er nach Ben Jonson, der aber auf dem gelehrten, einſeitig philologiſchen Standpunkt ſteht, nur wenig Lateiniſch und noch weniger Griechiſch verſtand, mußte er die Alten aus engliſchen Ueberſetzungen kennen lernen, ſo las er Plutarch in Thomas North's engliſcher Ueberſetzung; wie tief er aber in den Geiſt der Alten eingedrungen ſei, wie meiſterhaft er namentlich Plutarch, der ſein Lieblingsſchriftſteller geweſen zu ſein ſcheint, aufgefaßt habe, davon können ſeine Stücke aus der römiſchen Geſchichte, namentlich ſein Coriolan, ſein

Julius Cäsar und Antonius und Cleopatra Zeugniß ablegen. Aus einer Ueberſetzung der Menächmen des Plautus hat er ſeine Comödie der Irrungen gebildet. Daß er Franzöſiſch verſtand, beweiſt ſein Heinrich V., wo er dem franzöſiſchen Käthchen recht artige Reden in den Mund legt. Eben ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß ihm die italieniſche Sprache, deren Literatur in damaliger Zeit die reichſte in der Welt war, verſtändlich geweſen ſei. Ja Brown in den autobiographical Poems Shakespeare's, London 1838 ſucht zu erweiſen, daß der Dichter vor Abfaſſung des Kaufmanns von Venedig 1597, ſelbſt in Italien geweſen ſei. Die einzelnen italieniſchen Phraſen im gebrochenen Trotzköpfchen ſind völlig correct. Eines ſeiner Hauptſtudien war die Geſchichte ſeines Vaterlandes, wie er ſie aus den älteren und neueren Chroniken kennen lernen konnte, aus den alten Chroniken nahm Shakespeare ganze Stellen wörtlich in ſeine Stücke auf, namentlich aus der Chronik von Holinshed und der von Hall. Außerdem ſcheint er ſich auch mit den italieniſchen Novellen des Boccaccio, Bandello, Bojardo, Arioſto, die er wohl auch nur in engliſchen Ueberſetzungen geleſen haben mag, fleißig beſchäftigt zu haben. Sein Hauptführer aber ward der geniale freie Blick, mit dem er alles, was ihm in Büchern und im Leben vor die Seele trat, bis auf den innerſten Grund durchblickend, auffaßte, eine heitere Lebhaftigkeit, mit der er die gegebenen Stoffe und die Wirklichkeit friſch und freudig ergriff und ſich innerlich zurecht legte; und dann die beſcheidene

Mäßigung und liebenswürdige Anſpruchsloſigkeit, mit der er, den Elementen, die er vorfand, ſich anzupaſſen und eine edle Popularität ſich zu erhalten wußte, bei aller Ueberlegenheit ſeines Dichtergenies, mit der er jene Elemente, ohne ſie in ihrer eigenthümlichen Weſenheit umzuformen, geiſtig hob, veredelte und verklärte.

Shakespeare, als Flüchtling nach London gekommen, mußte ſich aus ſehr ärmlichen Verhältniſſen herausarbeiten. „Aber," ſagt Johnſon mit Shakespeare's eigenen Worten, die er einmal dem Patroklus, von Achill ſprechend, in Troilus und Creſſida in den Mund legt, „von ſeinem hohen Geiſte wurden die drückenden Beſchwerden ſeines niedern Standes abgeſchüttelt wie Thautropfen von des Löwen Mähne." Aus der niedern Geſellſchaft, mit der er im Anfange, zufolge ſeiner ganzen Lage und Stellung beim Theater umgehen mußte, kam er nach und nach in beſſere und gebildete und er verlies London geehrt und berühmt. Schon der Umſtand, daß Schauſpieler und Dichter bei ihm in einer Perſon ſich vereinigten, lenkte die Aufmerkſamkeit auf ihn, er wurde bald der Liebling des Publikums und mit ſeiner Theilnahme am Wintertheater in Blackfriars kam er in eine Menge Verbindungen mit der hohen Ariſtokratie Englands, mit den ſchon genannten Grafen Southampton, Eſſex, Rutland, Pembrocke, Montgomery u. ſ. w.

Shakespeare ſcheint nach allen Anzeichen ein ſchöner ſtattlicher Mann und ein vortrefflicher ſtets

fröhlicher und witziger Geſellſchafter geweſen zu ſein, der ſich hauptſächlich durch jenen immer bereiten witzigen und ſchlagenden populairen Humor hervorthat, der die geſellige Unterhaltung ſo belebt und der auch der Hauptvorzug ſeiner dramatiſchen Schöpfungen war. Shakespeare hat ſich in dem Stück: „Verlorne Liebesleiden“ in der Perſon Biron's wahrſcheinlich ſelbſt portraitirt. Hier ſagt Roſaline:

„Ein anderer dieſer Akademiker
War damals auch da, wenn ich recht gehört,
Hieß er Biron: mit einem luſt'gern Mann,
Doch ſtets in Grenzen wohl anſtänd'gen Scherzes,
Verbracht ich im Geſpräch nie eine Stunde.
Sein Aug' erzeugt ſich ſelbſt für ſeinen Witz
Gelegenheit, denn jed' Ding, das es faßt
Dreht dieſer um zu luſtbewegtem Spaß.
Den ſeine feine Zung' (die Meinung deutend)
In ſo geſchickt anmuth'gen Worten vorbringt,
Daß alte Ohren ſeinen Reden lauſchen
Und junge ganz davon bezaubert ſind.
So hold und reich bewegt iſt ſein Geſpräch.“

Shakespeare war mit Ben Jonſon und Fletcher wohl der Mittelpunkt des ſ. g. Club at the Mermaid, an welchem viele geiſtreiche und gebildete Männer, wie Beaumont, Selden, Cotton, Carew, Martin und Donne Antheil nahmen. Beaumont erinnert ſich in einem Briefe mit Luſt und Bewunderung, wie er ſchreibt, der Worte, die er in der Mermaid gehört, ſo raſch und ſo voll ätheriſchen Feuers, als wenn jeder ſeinen ganzen Witz auf Einen Wurf hätte ſetzen wollen. Shakespeare war in der Geſellſchaft beſonders darum ſo liebens-

würdig, weil er nicht nur ein ſo heitres wohlwollendes Weſen, ſondern auch eine ſo edle Beſcheidenheit beſaß. Er ſelbſt hielt ſo wenig von ſich, daß er im zweiundſiebzigſten, wahrſcheinlich an den Grafen Southampton gerichteten Sonnett ſchreibt:

„Ich ſchäm' mich, daß ich nichts gemacht von Werth,
Ihr ſolltet's auch, daß ihr's ſo hoch geehrt."

Shakespeare war durchaus entfernt von den zwei Hauptgebrechen aller ehrgeizigen Leute, die nicht Genies ſind, oder doch eine genialiſche Begabung haben, der Anmaßung und dem Neide. Bei den Frauen ſcheint der ſo liebenswürdige Dichter in großer Gunſt geſtanden zu haben; ſchon die meiſterhafte Vollendung, mit der er Frauen aus allen Ständen ſchilderte, deutet auf intime Bekanntſchaft. Im Anfang war er in London in ein ſehr lockeres Leben hineingerathen, hatte Liebſchaften mit untergeordneten Frauen gehabt und ward von ihnen betrogen. Welche bittere Erfahrungen er gemacht habe, beweiſen die Worte im einunddreißigſten ſeiner Sonnette:

„Wie manche Thräne ſtahl von meinen Augen
Die heiße Lieb' und heil'ge Freundſchaft ſchon!"

William Davenant, der der Gründer der engliſchen Oper wurde, ſoll ſein natürlicher Sohn geweſen ſein. Einſtmals, als Richard III. auf dem Globustheater aufgeführt wurde, erſchien ein Bote an den berühmten Schauſpieler Richard Burbadge von einer jungen Dame der City, welche den Herrn, der die Titelrolle geſpielt, auf den Abend neun Uhr zu ſich lud. Shakespeare behorchte das Geſpräch und

kam dem Geladenen zuvor, wurde auch angenommen von der Dame. Um neun Uhr erſchien Burbadge vor der Thüre derſelben. Shakespeare ruft: Wer da? Man antwortet: Richard III. Darauf entgegnet Shakespeare: Der Platz iſt beſetzt. Richard III., ſage ich, ruft Burbadge. Und ich, ruft Shakespeare, die Thür öffnend, bin Wilhelm der Eroberer. Shakespeare's Sonnette bezeugen, daß er ſchwärmeriſch einen Höhergeſtellten liebte. Wahrſcheinlich war dies der bereits erwähnte Graf von Southampton, Heinrich Wriothesley, mit dem er eine Zeit lang ein Leben, wie Fallſtaff mit dem Prinzen Heinrich geführt hatte. Ihm ſind in der Ausgabe von 1609 mit der Chiffer Mr. W. H. (Wriothesley Henry) die Sonnette dedicirt und zwar, wie der Drucker Thomas Thorre ſich auf dem Dedicationsblatte ausdrückt, als dem alleinigen Erzeuger derſelben. Von 154 Sonnetten, die die Sammlung enthält, ſind 126 an ihn überſchrieben, nur die letzten 28 an eine Freundin. Dieſe Sonnette, namentlich 29, 36, 111 und 112 ſprechen es deutlich aus, daß er ſich ſehr gedemüthigt in dieſem Freundſchaftsverhältniß durch ſeine Stellung als Schauſpieler fühlte, ein Stand, der wie ſchon erwähnt wurde, in einem Statut der Königin Eliſabeth noch in einer Categorie ſtand mit Fechtern, Gauklern, Bärenführern und Hauſirern. Er ſagt zu dieſem Freunde im 36. Sonnette:

„Ich will dich nie, an keinem Orte kennen
Wo mein beweint Vergehn dir Schmach zu bringen ſchien

Noch magſt du rühmend öffentlich mich nennen
Willſt du nicht deinem Namen Ehr' entziehn."

Aber Southampton bekannte ſich zu ihm, er nannte Shakespeare in dem erwähnten Briefe „mein ſpecieller Freund." Die ſchwarze Geliebte, die in den ſpäteren Sonnetten, namentlich in den 127., 130. bis 134., 144. und 147. vorkommt, war wahrſcheinlich Eliſabeth Vernon, eine Couſine von Eſſex, eine Dame aus der hohen Ariſtokratie, welche dem Dichter untreu wurde, ſie liebte und heirathete um 1598 den Grafen Southampton. Shakespeare wußte ſich dabei mit großer Feinheit und Liebenswürdigkeit zu benehmen: er ſagt im 42. Sonnette zu dem Freunde:

„Daß du ſie haſt, iſt nicht mein ganzer Schmerz,
Ob wahr ſchon, daß ich treu ſie ſtets geliebt;
Daß ſie dich hat, iſt meines Kummers Herz,
Ein Liebesraub, der tiefer mich betrübt.
Doch holde Feinde, ich denk' ſo im Stillen:
Du liebſt ſie, weil du weißt, daß ich ſie liebe.
Und untreu wurde ſie um meinetwillen,
Geneigt dem Freund, daß ich geneigt ihr bliebe.
Verlier' ich dich, hat ſie ja den Gewinn,
Verlier' ich ſie, dann macht den Fund mein Freund;
Ihr findet beid' euch, mir ſind beide hin
Beid' um mich ſelbſt zu meinem Leid vereint.
Doch nun den Troſt! Eins ſind' ich und mein Freund:
O Schmeichelei, ich bin es, den ſie meint!"

Im Innerſten der Seele ward er aber durch die Untreue der ſchwarzen Geliebten getroffen und er ſagt im 147. Sonnett:

„Unheilbar, da Vernunft unheilsam war,
Der ich im Wahnsinn nimmer Ruhe findend
Nur meinen Wahnsinn denk' und fühle klar,
Die Wahrheit selbst im Wahnsinn nur ergründend.
Auf deiner Schönheit, deiner Seele Pracht
Schwor ich und du bist schwarz wie Höllennacht!"

Shakespeare hat in „Verlorne Liebesleiden" diese schwarze Geliebte als Rosaline verewigt, welcher der als König von Navarra eingeführte Graf Southampton den Hof macht. Rosaline heißt auch die erste Geliebte Romeo's vor Julia.

Man hat noch Nachrichten von dem Globustheater zu London, für das Shakespeare zuletzt schrieb und in dem er selbst als Schauspieler auftrat. Namentlich ist noch eine Nachricht von der ersten Aufführung Heinrich's VIII. von Shakespeare erhalten, welche am 29. Junius 1613 stattfand, unter der Regierung König Jakobs I.

Das Theater des Globus stand in Southwark an der Themse. Es war ein großes hölzernes Gebäude mit rother Ziegelfarbe angestrichen, es erhob sich am Ufer der Themse auf kothigem Boden. Es bestand aus sechs Wänden und ging wie ein stumpfer Kegel, unten breiter, nach obenhin spitz zu. Oben hatte es zwei kleine, auch spitz zulaufende Lattendächer, welche offen waren und wo eine rothseidene Fahne an einem vergoldeten Stabe so lange flaggte, als Vorstellung war. Das Gebäude hatte zwei Eingänge und war von einem kothigen Graben umgeben. Der eine Eingang war für die Schauspieler und für die zugelassenen vornehmen Bekannten derselben, welche

nach damaliger Sitte auf der Bühne, nicht in den Logen ihren Platz nahmen, um die Frauen zu sehen und um von den Frauen gesehen zu werden, wozu man damals schon Perspektive gebrauchte, die auch Shakespeare selbst in Was ihr wollt Act V. Scene 1 einmal erwähnt. Der andere Eingang war fürs Volk und über diesen Eingang hielt eine, ebenfalls roth gemalte Statue des Hercules eine Weltkugel, auf der die Worte standen: Totus mundus agit histrionem Alle Welt spielt Schauspiel." An dieser für das große Publikum bestimmten Eingangsthüre stand der Theatereinnehmer mit einem Beutel, man zahlte einen Schilling. Das Parterre des Globustheaters, Yard, Hof genannt, war ein unter dem hölzernen Gebäude ausgegrabenes Loch, die Köpfe der Zuschauer waren ohngefähr den Knieen der auf der Bühne befindlichen Personen gleich, sie hießen daher die understanders, was einen Doppelsinnn hatte: Untenstehende und Verstehende. Ueber diesem Yard befanden sich zwei Logenreihen für die Damen, die sämmtlich mit Masken vor dem Gesichte das Theater besuchten — das Carneval von Weihnacht bis Fastnacht war ohnedem die Hauptzeit fürs Theater; — hier saßen auch die älteren Honoratioren, unter andern Ben Jonson, Shakespeare's Freund und großer Rival.

Shakespeare hatte seinen Heinrich VIII. durch einen großen mit rothen Buchstaben gedruckten Zettel ankündigen lassen, worauf von Heinrich VIII. kein Wort stand, sondern nur: All is true, an historical play, „Alles ist wahr, ein historisches Stück," es war

aber bemerkt, daß es ein beſonders prächtiges Stück werden, daß auch eine Kanone darin vorkommen ſolle.

In ſchweren Wagen, die wie Häuſer einherrollten, auf Pferden, die mit langen Teppichen behangen waren, auf Mauleſeln, in Sänften von zwei Männern getragen, zu Fuß und in Boten auf der Themſe, ſtrömte nun London gen Southwark, das Parterre füllte ſich mit Barchentwämſen, welche die Soldaten braun, die Bedienten blau trugen. Die Stutzer, die auf der Bühne, nämlich auf der oberen Bühne — indem das altengliſche Theater einen erhöhten Hintergrund hatte — Platz nahmen, gingen in ausgeſchnittenen Sammetwämſen, ſeidenen Schärpen und Atlasmänteln, und in ſpitzen Caſtorhüten mit Federbüſchen, darin ſich ein Spiegel befand; ſie trugen ferner pfirſichblüthenfarbige Strümpfe, ſpaniſche Stiefeln mit Goldfranzen und goldenen Sporen, braune Handſchuhe, Degen mit ſilbernen Knöpfen, ſie ſprachen die Hofſprache, italieniſch. Es wurde geraucht, gezecht, Karte geſpielt, man ſchrie und lärmte und warf ſich mit Orangeſchalen und Pfropfen; wegen des Dunſtes ward von Zeit zu Zeit mit Wachholder geräuchert.

Das Theater begann nach damaliger Sitte Nachmittags drei Uhr; es füllte die Zeit zwiſchen dem Mittagseſſen und dem Abendeſſen aus: jenes ward damals in London zu Shakespeare's Zeit um zwölf, dieſes um ſechs Uhr eingenommen. Als der Vorhang aufging, ſah man die Stutzer auf der oberen Bühne, auf dreifüßigen Schemeln ſitzend oder auf der Erde liegend, die man ausnahmsweiſe, weil es ein beſonders

prächtiges Stück war, mit Matten belegt hatte, gewöhnlich war sie nur mit Blättern und Zweigen bedeckt. Auf beiden Seiten der Bühne saßen in Logen zehn Musiker, Italiener, im Dienste Sr. Majestät. Dreimal blies die Trompete, dann trat der Prologus auf, Richard Burbadge, der beliebte Schauspieler, welcher den Cardinal Wolsey im Stück gab.

Shakespeare erhielt für eine solche Aufführung nicht mehr als 5 — 10 Pfd. Sterling oder die Einnahme einer Vorstellung, zuweilen einer zweiten als Benefiz.

Die Engländer haben sich große Mühe gegeben, auszumitteln, wie viel Shakespeare in den letzten Jahren seines Aufenthalts in London, seit er am Globus und Blackfriars Theater eine unabhängige Stellung erlangt hatte, eingenommen hat. Collier hat ihm, natürlich in dem gutmüthigen Wunsche ihn möglichst reich zu machen, ein jährliches Einkommen von 400 Pfd. Sterl., einer Summe, die 2000 Pfd. Sterl. nach jetzigem Gelde gleich kommen würde, zugerechnet. Bis ungefähr 1613 blieb Shakespeare in London, sein Aufenthalt hier hat also fast 30 Jahre gedauert. Um jene Zeit, etwa drei Jahr vor seinem Tode, zog er sich aber in seine Vaterstadt Stratford zurück. Er hatte sich hier, weil er in London zuletzt sehr sparsam gelebt hatte, von seinem ersparten Vermögen ein Haus, das unter dem Namen New-Place bekannt geworden ist, schon 1597 erkauft; hier lebte er, von seiner Frau und seinen beiden verheiratheten Töchtern umgeben, der Sohn war schon 1596 im

zwölften Jahre geſtorben, in freundſchaftlichem Verkehr mit den erſten Familien der Umgegend, noch kurze Zeit in heitrer Ruhe, bis er, gerade an ſeinem zweiundfunfzigſten Geburtstage, 23ſten April 1616, ſtarb. Es war zwei Jahre vorher, ehe in Deutſchland der dreißigjährige Krieg ausbrach, acht Jahre vorher, ehe in Frankreich Richelieu die franzöſiſche Weltmacht gründete, und dreiunddreißig Jahre vorher, ehe Carl I. Stuart durch die engliſche Revolution ſein Leben einbüßte. Shakespeare's Frau überlebte ihn noch ſieben Jahre und ſtarb 1623. Sein Vater war ſchon 1601, ſeine Mutter 1608 geſtorben. Seine jüngere Tochter Judith verheirathete ſich im Februar 1616 mit Thomas Quincy, einem Weinbauer und Weinhändler zu Stratford, ihre Kinder ſtarben in jungen Jahren ohne Nachkommen. Die ältere Tochter Suſanna, des Vaters Haupterbin durch ſein Teſtament vom 25ſten März 1616, hatte ſich ſchon 1607 mit dem Arzt Dr. John Hall zu Stratford verheirathet und hinterlies eine Tochter Eliſabeth, zuerſt verheirathet an Thomas Nash, ſodann an Sir John Bernard, aber in beiden Ehen kinderlos, ſo daß mit ihr das Geſchlecht des Dichters 1670 ausſtarb. Heut zu Tage exiſtirt weder das Haus Shakespeare's, New-Place, das die Familie Clopton an Shakespeare verkaufte und das ſpäter nach Ausſterben von Shakespeare's Familie, von ihr, der Familie Clopton zurückgekauft wurde, noch der berühmte Maulbeerbaum, welchen Shakespeare eigenhändig dabei gepflanzt hatte und unter welchem im Mai 1742

der damalige Beſitzer, der Rechtsgelehrte Sir Hugh Clopton, dem Schauſpieler Garrick, zu Ehren Shakespeare's ein ſplendides Frühſtück gab. Ein engliſcher Geiſtlicher, Francis Gastrell, der das Haus aus der Erbſchaft des genannten Rechtsgelehrten kaufte, hat es 1759 niederreißen und den Baum fällen laſſen. Weil er nämlich mit der Armentare zu hoch angeſetzt zu ſein glaubte, wollte er ſich damit an der Stadt rächen, deren Einwohner, die von den durchreiſenden Beſuchern der berühmten Reliquien ſich mannichfachen Gewinn geholt hatten, denn auch in der That eine beträchliche Einbuße erlitten. Das Holz des Maulbeerbaums kaufte ein Uhrmacher, der daraus kleines Ziergeräth zum Andenken an Shakespeare verfertigte und zu großem Vortheil verkaufte. Da wo früher das Haus Shakespeare's, New-Place ſtand, befindet ſich jetzt ein Garten. 1741 ward aber dem großen Dichter ſein großes Monument in der Weſtminſterabtei zu London errichtet. 1769 war in Stratford und dann im Drurylane Theater zu London, die in ihrer Art einzige von Garrick veranſtaltete große Nationalfeier des Dichters, eine Art Apotheoſe, in welcher in einer großen Prozeſſion die vornehmſten Charaktere deſſelben vorgeführt wurden. Dieſe Feier mußte in Drurylane gegen hundert mal wiederholt werden.

Fürſt Pückler glaubt ein echtes noch bei des Dichters Lebzeiten von dem Maler Barnage gemaltes Bild Shakespeare's in Stove bei Oxford geſehen zu haben. Er beſchreibt es in ſeinen Reiſebriefen alſo:

„Das Geſicht iſt nicht ſchön, was man gemeinhin ſchön nennt, aber die erhabene Schönheit des dahinter wohnenden Geiſtes wird im erſten Augenblicke klar. Um die hohe Stirn ſpielt dieſer kühne Geiſt in blitzenden Lichtern, durchdringend ſind die großen, dunkelblauen Augen, feurig und mild, nur um die Lippen ſchwebt leiſer Spott und gutwillige Schlauheit, aber mit einem ſo lieblichen Lächeln verſchwiſtert, daß dieſes erſt der ſonſt ernſten Würde des Ganzen den größten menſchlich gewinnenden Reiz giebt.“

Einem andern Portrait zu Warwickcaſtle giebt Waagen, Director der Berliner Galerie den Vorzug. „In dieſem Portrait, ſagt er, iſt Shakespeare jünger als ſonſt und von feineren Zügen, aber ebenfalls mit Schnurr- und Kinnbart. Die ganze Auffaſſung iſt ſehr eigenthümlich. Hinter einem weiß überzogenen Tiſche, auf einem rothen Stuhle mit hoher Lehne ſitzend, iſt er im Begriff, etwas niederzuſchreiben. Er blickt auf, wie über den Inhalt nachſinnend, denn, obgleich er den Beſchauer anſieht, iſt doch ſein geiſtiges Bewußtſein nicht dabei, ſondern iſt nach Innen gerichtet. Der Ausdruck des Kopfs iſt höchſt ſinn- und geiſtreich. Er iſt ſchwarz, mit einem feinen, weißen Spitzenkragen und Armaufſchlägen gekleidet.“

V.

Specielle Charakteriſtik der ſiebenund-dreißig Dramen Shakespeare's.

Shakespeare's poetiſche Hinterlaſſenſchaft beſteht außer vier größeren Gedichten: Venus und Adonis, der Raub der Lucretia, der leidenſchaftliche Pilger und des Liebenden Klage — und einer Reihe von einhundert vier und funzig vierzehnzeiligen Sonnetten (von denen einhundert ſechs und zwanzig an einen Freund und achtundzwanzig an eine Freundin überſchrieben ſind) — aus ſiebenunddreißig Dramen. Von dieſen Dramen gelten nur zwei: Titus Andronicus und Pericles, Fürſt von Tyrus, als nicht ganz unzweifelhaft ächt.

Die 37 Dramen Shakespeare's laſſen ſich in drei Hauptclaſſen, Hauptgruppen, einordnen:

1. Die erſte Gruppe umfaßt die eigentlich hiſtoriſch-politiſchen Stücke und zwar ſind deren 14, die theils der engliſchen, theils der römiſchen Geſchichte angehören.

2. Die zweite Gruppe begreift die eigentlichen Reflexionsstücke, die Tragödien, die die menschliche Natur von allgemeinen Standpunkten auffassen und wo die Reflexion mehr hervortritt. Hier treffen wir auf die Meisterwerke des Dichters, auf Macbeth, auf Romeo und Julie, auf Lear, Othello und Hamlet.
3. Endlich die dritte und letzte Gruppe befaßt die eigentlichen Lustspiele und die theils mythischen, theils romantischen Phantasiestücke, wo wieder die herrlichsten Meisterwerke, wie der Sommernachtstraum, der Sturm, Maß für Maß, das Wintermärchen, Troilus und Cressida und Cymbeline, uns begegnen.

Ich bespreche nun zuerst die historisch-politischen Stücke.

Erste Gruppe:
Historisch-politische Dramen Shakespeare's.

Von Shakespeare's historisch-politischen Dramen gehören zehn der englischen und vier der römischen Geschichte an. In den englischen giebt er die Historie des ganzen Mittelalters Englands von den Zeiten der Magna Charta unter König Johann ohne Land im dreizehnten bis zur Consolidirung der Monarchie unter Heinrich VIII. im sechszehnten Jahrhundert. Die vier römischen Dramen gehören der Republik und der

Kaiſerzeit an. Shakespeare war der Dichter, dem es vergönnt war, wie er ſelbſt einmal ſagt: to show the very age and body of the time, its forme and pressure, das wahre leibhaftige Weſen, die Seele und den Körper vergangener Zeiten zu erblicken. In den hiſtoriſch-politiſchen Stücken hat er die erhabene Aufgabe gelöſt, die Geſchichte mit der Poeſie zu vermählen, die Wahrheit der Geſchichte durch den Zauber der Dichtung zu verklären. Shakespeare iſt ganz eigentlich der Dichter der Hiſtorie, der geſchichtlichen Handlungen und Begebenheiten im großen Zuſammenhange, während die alten Tragiker der Griechen nur die Dichter der vereinzelten heroiſchen That waren und auch die ſpaniſchen Dichter nicht über die Darſtellung des Effekts der heroiſchen Situationen hinauskamen. Shakespeare enthüllt uns durch die Poeſie, wie die äußerlich hiſtoriſch zur Erſcheinung gekommenen Fakten wurden, er läßt ſie vor unſern Augen entſtehen. Er führt uns die Thatſachen als organiſche Entwickelungen aus dem Innern der Charaktere heraus vor, ſie entfalten ſich gleichſam vor uns wie ein Prozeß der inneren Qualitäten und Potenzen der Charaktere. Alle Handlung wird in die Innerlichkeit dieſer Charaktere zurückgeführt und damit ihnen gänzlich ihre nur faktiſche Natur abgeſtreift. Die Poeſie giebt nicht die hiſtoriſche Wirklichkeit, ſie giebt eine reinere und höhere Wirklichkeit, ſie zeigt, wie das Einzelne aus dem Allgemeinen entſteht, ſie zeigt, wie die Dinge aus der inneren Nothwendigkeit der Charaktere vor ſich gehen. Darin liegt die Idealität der Poeſie

gegenüber der gemeinen Wahrheit der faktiſchen Realität. Shakespeare ſtellt die Geſchichte dar, wie ſie ſich organiſch entwickelt. Das aus der Tiefe weltgeſchichtlicher Charaktere heraufquellende, aus dieſem dunkeln geheimnißvollen Brunnen in die äußerliche Erſcheinung heraustretende hiſtoriſche Leben in ſeinen innerſten Athemzügen bloszulegen, das iſt das Weſen der hiſtoriſchen Dramen Shakespeare's. Wie ein Magier beſchwört er mittelſt des Zauberſtabs der Poeſie die Geſtalten ſeines Vaterlands und der großen Roma herauf und ſtellt ſie uns vor Augen, wie ſie dereinſt leibten und lebten, durch allen Duft und Glanz, den die Poeſie um ſie legen kann, verherrlicht.

Unter den zehn engliſchen Dramen, Johann, Richard II. und III. und Heinrich IV., V., VI. und VIII. iſt eine Stufenfolge zu unterſcheiden, zuerſt ſolche, wo der Stoff und dann ſolche, wo die poetiſche Zuthat überwiegend hervortritt. Am ſtoffartigſten componirt ſind King John und die drei Abtheilungen von Henry VI. Dagegen iſt bei Richard II. die idealiſche Verklärung am meiſten vorſchlagend: Richard II. iſt ein ſeelenvolles Gemälde der verſcherzten, aber im äußeren Sinken, an innerer Würde ſteigenden Majeſtät. Eben ſo iſt in Henry IV. und V. der geſchichtliche Stoff durch die poetiſche Freiheit der heiterſten Komik verklärt. Aber Richard III. iſt das grandioſeſte der Dramen aus der engliſchen Geſchichte, dasjenige, in welchem Reelles und Ideelles, Beſonderes und Allgemeines in vollendeter Durchdringung ſich zuſammenfinden.

Kein Volk hat etwas dem Aehnliches aufzuweiſen, was Shakespeare in ſeinen Dramen der engliſchen Geſchichte geleiſtet hat.

Keinem Volke hat ein anderer Dichter ſo ein großes Stück Hiſtorie, das viertehalbhundert Jahre ſeiner bewegteſten Vergangenheit umfaßt, in ſo meiſterhaft vollendeter Darſtellung dramatiſch vorgeführt. Dieſe engliſchen Dramen, die, wie geſagt, von König Johann ohne Land anheben und bis auf Heinrich VIII., den Vater der Königin Eliſabeth, heruntergehen, bilden eine dramatiſche Galerie, die durch und durch von nationalem, engliſchem Selbſtbewußtſein und engliſchem Selbſtgefühle durchglüht iſt, von jenem großen und ſtolzen Patriotismus, der noch jetzt die Männer und und Frauen dieſer Inſel erfüllt und ſie zu einem glorreichen und mächtigen, freien Volk macht. Die ſchönſte patriotiſche Empfindung durchdringt dieſe Dramen alle, die Empfindung, welche Shakespeare unter andern in König Richard II. durch den alten ehrenwerthen John von Gaunt, Herzog von Lancaſter, vor ſeinem Sterben ausſprechen läßt, wo England geſchildert wird, als:

„Der Kön'ge hoher Thron. dies Scepter-Eiland,
Dies Land voll Majeſtät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Die Feſtung, die Natur ſich ſelbſt erbaut
Entgegen Anſteckung und Hand des Kriegs,
Dies glückliche Geſchlecht, die kleine Welt
Der Edelſtein, gefaßt in's Silbermeer,
Das allenthalben, wie ein Wall es ſchützt,

Es ſchirmet, wie ein Graben um ein Haus
Vor weniger beglückter Länder Neid,
Dies glückſelige Landſtück, dies Reich England"

Die zehn engliſchen Dramen ſtellen dar: die Kämpfe der Monarchie und der Feudal-Ariſtokratie im Mittelalter Englands und den endlichen Sieg der Monarchie, nach Beendigung des großen letzten Faktionenkampfs der Feudalariſtokratie in den Parteiungen der rothen und der weißen Roſe. In allen dieſen Dramen fallen, dem Geiſte der romantiſchen Poeſie gemäß, wie in allen älteren engliſchen Stücken und wie im ganzen ſpaniſchen Theater, tragiſche und komiſche Scenen bunt durch einander. Die Harmonie, die innere Geſchloſſenheit und Uebereinſtimmung bewirkt aber bei Shakespeare die eigenthümliche neue Kunſtform, der Humor, der Ernſtes und Heitres zu einem Guße verarbeitet.

Das erſte Stück iſt:

1) König Johann.

Es iſt der König, der in der Geſchichte Johann ohne Land heißt, er ſtarb im Jahre 1216. König Johann eröffnet die dramatiſche Galerie der Stücke Shakespeare's aus der vaterländiſchen Geſchichte, er iſt gleichſam der Prolog dazu.

Shakespeare führt uns in Johann den Conflict des Staats und der Kirche vor, um den damals die Hauptentwickelung ſich drehte, und die Fäulniß in beiden Gemeinweſen. Auf der einen Seite läßt er

uns Johann's, des gemeinen Usurpators Ehrgeiz erblicken, der den rechtmäßigen Erben, seinen Neffen Arthur, Sohn von Johann's älterem Bruder Richard Löwenherz, von der Königskrone Englands verdrängt hat; auf der andern sehen wir Philipp's, Königs von Frankreich, selbstsüchtige Politik und zwischen diesen beiden tritt entgegen die geheime und argliſtige Zügelführung des kaltberechnenden, verschmitzten päpstlichen Legaten Pandulf. In diese kämpfenden Elemente spielt rührend hinein Arthurs knabenhafte, unschuldigholde Anmuth und der erhaben-großartige Schmerz seiner stolzen Mutter Constanze über den Verlust dieses holden Knaben, den man ihr tödtet. Auf diese Catastrophe folgt der Abfall der Großen des Reichs, die sich mit Frankreich verbinden. Shakespeare zeigt uns in König Johann die Herrschsucht, den Eigennutz, die Treulosigkeit der weltlichen Lords der Insel, unter denen nur der Graf Salisbury als ein Mann von wahrer Ehre erscheint. Er zeigt ferner die sehr ungeistlichen Praktiken, Ränke, Verstellungen, anmaßenden Uebergriffe und achselträgerischen Parteilichkeiten der nur äußeren Glanz für die Kirche suchenden Bischöfe.

Namentlich aber zeigt er die Kurzsichtigkeit und Blindheit des Despotismus, der das Schwert gegen sich selbst schleift. Der Hauptconflikt, der hier zur Erscheinung kommt, ist der zwischen weltlicher und geistlicher Macht; die Macht der Kirche erscheint hier als Hauptmacht, die den Triumph davon trägt.

Berühmt ist die Stelle, wo der protestantische englische Dichter den Haß gegen das katholische Oesterreich ausläßt: Habsburg mit seiner schleichenden Priester- und Weiber-Politik war schon damals in allgemeinem Verrufe.

Der Bastard sagt zum Erzherzog, die Herren des Vliesordens verspottend:

„Du trägst ein Löwenfell, schäm' dich, leg's ab
Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder."

Das Stück schließt mit dem Tode des Königs Johann, mit dem Abzuge des Dauphins von Frankreich, welchen die englischen Barone gegen Johann nach England gerufen hatten, es schließt mit den energisch-patriotischen Worten eines der Haupthelden des Stücks, Philipp Faulconbridge's, des Vetters des Königs Johann und Bastards von Richard Löwenherz,

„Nie lag dies England und es wird auch nie
Zu des Erob'rers stolzen Füßen liegen
Als, wenn es selbst geholfen sich verwunden.
Wir stehn, ob gegen uns die Welt auch sei,
Wenn England nur sich selber bleibet treu."

Das zweite Stück aus der englischen Geschichte ist:

2) König Richard II.

Richard II. ist der Sohn des in Frankreich auf dem Feldzug gestorbenen berühmten schwarzen Prinzen. Richard bestieg den englischen Thron im Jahre 1377. Ueber anderthalb Jahrhunderte liegen also zwischen ihm und König Johann. Richard II. ist also gleichsam ein zweiter Prolog, der nun in die eigentliche Hauptperiode der

Entwickelungsgeschichte Englands, in die Geschichte des großen Kampfs der Familien der rothen und weißen Rose, der Häuser Lancaster und York überleitet. Wie Johann seine angemaßte Königswürde, seine „erborgte Majestät“ durch den Gebrauch von schlechten Mitteln, von Mord und Treubruch, verliert, so verliert Richard sein gutes Recht auf die Krone durch den schlechten Gebrauch dieses Rechts. Richard ist ein leichtsinniger König, er ist von Günstlingen umgeben und verführt, er verdirbt das Königreich durch Verschwendung. Die Strafe kommt ihm über den Hals, als er willkürlich und eigenmächtig seines Vaters Bruderſohn, dem Heinrich Bolingbroke, Lehen und Gut entzieht. Dieser Heinrich ist der Sohn des Herzogs von Lancaster, des alten John von Gaunt, der als ein Muster ritterlicher Biederkeit erscheint. Er und der Bischof von Carlisle, derselbe, dem Shakespeare den Sinn des Satzes: Aide toi, et le ciel t'aidera fast mit gleichen Worten in den Mund legt, sind die edelsten Charaktere im Richard II. Carlisle ist, während York neutral bleibt, der dem König treu zur Seite stehende Diener, der rücksichtslos die Wahrheit an ihn bringt, dem Usurpator in offener Versammlung sich entgegenstellt und ihm Achtung abnöthigt. Dieser neue Usurpator ist Heinrich Bolingbroke, ein geheimer, klugverschlagner Herr, der in der Verbannung zeither gelebt hat. Er kehrt nach seines Vaters Tode nach England zurück, um mit den Waffen in der Hand vom König sein Erbtheil, das dieser sich angemaßt hat, zurückzufordern. Der König, der unglückliche aber in seinem

Unglück von Shakespeare so liebenswürdig dargestellte König, wird von seinen Baronen verlassen, gefangen, und endlich zur Entsagung genöthigt. Der listige und gleisnerische Bolingbroke wird darauf, als Heinrich IV., zum Thron von England erhoben und das Stück endigt damit, daß er König Richard aus dem Wege räumen läßt durch Mörder.

König Johann und Richard II. waren tieftragische Stücke, Tragödien im eigentlichen Sinne des Worts. Die nun folgenden zwei Stücke:

3. 4) König Heinrich IV. erster und zweiter Theil

nähern sich mehr dem Lustspiel, dem heroischen Lustspiel.

Diese beiden Stücke, die zwischen 1596 und 1598 geschrieben wurden, machten entschiedenes Glück und durch dieses Glück für das ganze englische Theater Epoche. Mit ihnen kam zuerst, statt des noch immer mehr kunstgerechten und gelehrten Dilettantismus, der die Bühnenstücke beschafft hatte, ein natürlich frischer, schwungvoller und freier Zug und Ton in die Theaterdichtung. In Heinrich IV. ist die heitre Lust des ritterlich-romantischen Mittelalters abgespiegelt im Aufstande der Percys, der ehemaligen Freunde und Förderer dieses Königs, des ersten Königs vom Hause Lancaster. Die Anmaßung der rebellirenden Barone steht hier der Anmaßung des Königs gegenüber, der die Krone usurpirt hat. Aber die Klugheit des Königs siegt über die Tapferkeit der Barone. Die gefeierten Helden sind die edeln Percy's, Grafen

von Northumberland, Vater und Sohn, vor allem Henry Percy, der Sohn, genannt Hotspur, der Heißſporn, die Blume der Ritterſchaft Englands. Neben ihnen ſtehen ihre Vettern, der abergläubiſche Owen Glendower und der weichliche Edmund Mortimer, Grafen von March. Der Mangel an Einheit im Plane ihres Aufſtands macht die furchtbare Rebellion gegen den ſtaatsklugen König, ſo unbeliebt er iſt, ſcheitern. Der Heißſporn, im erſten Theil des Stücks die Seele der Oppoſition, rebellirt gegen den liſtigen König Heinrich, den Louis Philipp damaliger Zeit, den diplomatiſchen „König des Lächelns," wie er ihn nennt und ſeinen Sohn, den Prinzen von Wales, der dem Heißſporn ein „wüſter Wirthshausheld" iſt, um „die ſüße" Roſe Richard's zu rächen. Aber er fällt in der Schlacht bei Shrewsbury von des funfzehnjährigen Wirthshaushelden Hand. Wie in König Johann die kirchliche Macht hauptſächlich ſich hervorhebt, in Richard die königliche Macht in ihrer Bedeutung, ſo tritt im erſten Theil Heinrich's IV. die Macht des Adels, das Ritterthum in ſeiner Herrlichkeit auf. Der Prinz von Wales iſt aus der Förmlichkeit und Steifheit des Hofes ſeines Vaters in die luſtige Geſellſchaft des unvergleichlichen Sir John Falſtaff und ſeiner Geſellen geflüchtet und die komiſchen Scenen mit dieſen Cumpanen nehmen neben den politiſchen und heroiſchen Vorgängen die Hälfte des Raums ein, ſowohl im erſten als zweiten Theil des Stücks. Den zweiten Theil des Stücks füllt die Geſchichte des Aufruhrs des alten

Grafen von Northumberland, des Vaters des Heißsporn und Lord Scroop's, Erzbischof von York, und der Unterdrückung desselben, in Folge deren der Erzbischof hingerichtet wurde, als der erste Prälat Englands, dem dieses Schicksal wiederfuhr — sodann kommt die Krankheit und der Tod des Königs, in der die herrliche Stelle besonders ausgezeichnet ist, wo der Prinz von Wales, der seinem schlafenden Vater, den er für todt hält, die Krone weggenommen hat, in einer rührenden Rede demselben die Beweise seiner aufrichtig kindlichen Gesinnung niederlegt. In diesem Stücke wird der Wirthshaushelt, der Prinz von Wales, ein anderer Mann, wie später Friedrich der Große auch ein anderer Mann wurde. Er gelobt seinem sterbenden Vater: „der ungläubigen Welt die edle Aenderung, die er will, zu zeigen," er verbannt Falstaff und seine Gesellen vom Hofe, das Stück endigt mit seiner Krönung in Westmünster und mit der Perspektive auf den großen französischen Krieg, den sein Vater ihm noch anräth, „um die schwindligen Gemüther zu beschäftigen."

In beiden Theilen des Heinrich IV. ist der originellste Charakter neben den drei Hauptheldeu, dem König, dem Prinzen und Heißsporn, Falstaff. Falstaff ist ein später erst substituirter Name, früher hieß die komische Figur Sir John Oldcastle, bis Lord Cobham, ein Nachkomme dieses würdigen Mannes, der unter Heinrich V. als eifriger Wiclefit starb und zu Shakespeare's Zeit als ein protestantischer Märtyrer galt, dagegen Einsprache that — worauf

etwa 1598 der Name Fallſtaff ſubſtituirt wurde. Im Epilog zu Heinrich IV., zweiter Theil, heißt es deßhalb:

„Der Verfaſſer wird die Geſchichte fortſetzen, wo dann Fallſtaff vor Schweiß ſterben wird, wenn er anders nicht durch euer hartes Urtheil bereits umgebracht iſt. Denn Oldcaſtle ſtarb als Märtyrer und dies iſt nicht der Mann.“

Es exiſtirt ein apokryphiſches Stück Shakespeare's: Sir John Oldcaſtle, das die Geſchichte jenes als Wiclefiten verfolgten Märtyrers gibt. Falſtaff iſt ein Charakter, den Shakespeare mit dem pikanteſten Zauber der Natürlichkeit ſo recht con amore ausgeſtattet hat und der ſeitdem ſtehende Figur der engliſchen Bühne ward, nebſt zwei andern Figuren, dem Fähndrich Piſtol, dem Prototyp des grundfalſchen und erzfeigen Schwadroneurs und Renommiſten und dem Richter Shallow, dem geſchwätzigen, hohlen, pedantiſchen, beſtechlichen, knauſerigen, lügenhaften Erzſchelm. Falſtaff ſagte mit ſeinen Witzen, mit ſeinen ganz nackt hingeſtellten, unverſchleierten Poſſenreißereien der Königin Eliſabeth dergeſtalt zu, daß, wie man wiſſen will, Shakespeare auf ihren Wunſch ihn zu dem eigentlichen Helden eines beſonderen Stückes, des Luſtſpiels: „die luſtigen Weiber von Windſor“ machen mußte. Am engliſchen Hofe hatte jene derbe, nackte Sprache damals nichts Anſtößiges, die Königin ſelbſt ſoll zuweilen wie ein Matroſe ſich ausgedrückt haben, man erzählt unter andern, ſie habe nach einer Audienz, wo ſie lateiniſch zu reden genöthigt war, geäußert: „Death, I had almost forgot my old rotten latin.“ *)

*) „Schwerenoth, ich hatte beinahe mein altes verfaultes Lateiniſch vergeſſen.“

Auf Heinrich IV. folgt:

5) Heinrich V.

Heinrich V. tritt in dieſem Stücke auf, umgewandelt aus dem wüſten Wirthshaushelden, der er war, in einen kräftigen, weiſen und frommen, wahrhaft königlichen Helden. Der kurze toll und luſtig durchlebte Carneval iſt aus: es kommt jetzt die ernſte königliche Faſtenzeit. In dieſer Faſtenzeit hören wir auch vom Tode Falſtaff's, den die Frau Wirthin Hurtig im zweiten Acte berichtet. Heinrich V. iſt augenſcheinlich der Lieblingsheld Shakespeare's. Das Stück ſpielt zumeiſt in Frankreich, es ſiegt der Held Heinrich bei Azincourt, die höchſte patriotiſche Verherrlichung der glorreichen Waffen Englands iſt hier die Seele der Handlung. Das Stück endigt mit der berühmten Liebeswerbung in zwei gerabbrechten Sprachen, der unvergleichlichen Kußſcene zwiſchen dem engliſchen Heinrich und dem franzöſiſchen Käthchen, der Tochter des Königs von Frankreich. Der engliſche Heinrich, der geradeaus wie ein Soldat ſpricht, ſagt zu dem lieblichen Käthchen: „Die Engel ſind dir gut, denn du biſt gut und ſchön, wie ein Engel," worauf ſie ihr Hoffräulein Alice fragt: „Que dit il? Que je suis semblable à les anges? O bon dieu! les langues des hommes sont pleines de tromperies.." Heinrich verſichert ihr, ſie ſei „la plus belle Katharine du monde, mon très chére et divine déesse." Sie erwiedert engliſch: „Eure Majesté aben fausse franzöſiſch genug, um zu betrügen die plus sage demoiselle, die ſein

en France.“ Darauf will er ſie küſſen, aber Käthchen hält ihm entgegen: „Les dames et demoiselles, pour être baisées devant leur noces, il n'est pas la coûtume de France.“ Aber Heinrich meinte: „Strenge Gebräuche müſſen ſich vor großen Königen beugen. Wir Käthchen, wir machen die Gebräuche. Alſo geduldig und nachgiebig“ und damit umarmt er die ſchöne goldene Lilie Frankreichs. Das Stück endigt mit der Ausrufung der Vermählung, der Ausrufung des engliſchen Königs als des Königs von Frankreich très cher fils, et héritier de France.

Die drei Stücke, die nun folgen:

6. 7. 8) Heinrich VI. erſter, zweiter, dritter Theil

ſind wieder eigentliche Trauerſpiele. Den erſten Theil Heinrich's VI. füllen vorzüglich die Kriegsvorgänge in Frankreich; Jeanne d'Arc tritt auf, und zwar anfangs rein und heldenmüthig, dann verderbt durch Eitelkeit und Wolluſt, ſie ſtirbt durch die Engländer als Here. Talbot, dieſer eiſerne engliſche Kriegsmann, und ſein Sohn Johann ſtehen der franzöſiſchen Jungfrau gegenüber. Eine der ſchönſten Scenen iſt der Abſchied Talbot's von ſeinem Sohne am Schluß des vierten Acts. Das Stück umfaßt etwa zwanzig Jahre, vom Tode Heinrich's V. bis zur Verlobung Heinrich's VI. mit Margaretha von Anjou. Der zweite Theil Heinrich's VI. umfaßt die Geſchichte von zehn Jahren, von der Vermählung Heinrich's bis zur Schlacht bei St. Albans. Es treten hervor als Glanzſcenen: die der Gefangennahme Humphrey Gloſters, des

wackern, redlichen Protectors von England und die Consequenzen seiner Ermordung; die einzig furchtbare Todesscene am Schluß des dritten Acts ist die des in seiner verruchten geistlichen Herrschsucht dargestellten boshaften Cardinals von Winchester Beaufort; der Abschied der englischen Königin Margarethe von Anjou, des „Amazonenweibes, der Wölfin von Frankreich" von ihrem geliebten Günstling Suffolk, dem trotzigen, hochfahrenden Aristokraten, der die englischen Eroberungen in Frankreich verkauft und verbannt wird und dessen heroischer Untergang auf dem Meere durch die Corsaren; und ganz besonders der ungemein anschaulich sich heraushebende wilde Volksaufruhr des Irländers Jack Cade, auf Anstiften des alten Herzogs von York.

Der dritte Theil Heinrichs VI. ist die grausige Darstellung des Parteikampfes der beiden Häuser der Rosen, eine Folge und Kette von Verrath, von Gewaltthätigkeiten, von Blutvergießen. Als die Hauptmomente werden vorgeführt: die Erwählung eines York-Königs in der Person des alten Herzogs von York, entgegen dem Lancaster-König Heinrich VI., die Schlachten bei Wakefield, wo der alte Herzog von York, bei Townton, wo Lord Clifford fällt, die Hauptstütze des Hauses Lancaster, sodann die Heirath des York-Königs Eduard's IV. mit Lady Grey. Bei dieser Heirath wird Graf Warwick, der Königsmacher und Volksliebling, die Hauptstütze des Hauses York, der für König Eduard in Frankreich um Bona, Schwester des Königs Ludwig XI. geworben

hatte, ſo compromittirt, daß er von York abfällt und wieder zu Lancaſter ſich wendet. Der York-König Eduard IV. wird abgeſetzt, ſiegt aber bei Barnet, wo Warwick fällt. Der Lancaſter-König Heinrich VI. und deſſen Sohn, der Prinz von Wales werden ermordet. Das Stück umfaßt die Geſchichte von den ſechszehn Jahren 1455—71. Zwei der ſchönſten Scenen deſſelben ſind der Tod des alten Herzogs von York und deſſen letzte Rede am Ende des erſten Acts und die Klage des milden Königs Heinrich VI. im zweiten Acte, wo er ſich im Schlachtgetümmel auf den Hügel niederſetzt und ſich ſehnt, ein Hirte zu ſein, dieſelbe Scene, wo gleich, nachdem der König ſeine Klage vollendet hat, erſt ein Sohn, der ſeinen Vater und dann ein Vater, der ſeinen Sohn erſchlagen hat, auftritt.

In dem milden, ſanften, unſchuldigen aber ſchwachen Heinrich VI. der nur neun Monate alt, die Kronen von England und Frankreich empfangen hatte, werden die Vergehungen ſeines liſtigen Großvaters Heinrich IV. des erſten vom Hauſe Lancaſter, heimgeſucht, die faſt heilige Unſchuld dieſes letzten Königs von der rothen Roſe, vom Hauſe Lancaſter, wird durch den Herzog von Gloſter, dem ſpäteren Richard III. und den andern Prinzen des Hauſes der weißen Roſe, York, gemordet. Die Barone des Landes ſind zwiſchen beiden Roſen getheilt, unter ihnen ragt beſonders Graf Warwick, der Königsmacher, hervor, der wie geſagt, von der weißen zur rothen Roſe zurücktritt, bis er in der Schlacht bei Barnet fällt. Eduard IV., Sohn

Yorks, behauptet als der erſte dieſes Hauſes den Thron von England.

Die drei Stücke Heinrich VI. ſind frühere und deßhalb ſchwächere Stücke Shakespeare's, es waren die erſten, in denen er ſich in der Darſtellung hiſtoriſcher Charaktere verſuchte. Sie ſind ſchwach, wenn man von Schwäche bei einem ſo urkräftigen Geiſte, der nirgends ſeine Genialität verleugnen kann, ſprechen darf. Es iſt im Ganzen, außer den hervorragenden Glanzſcenen, weniger Poeſie und Leidenſchaft, mehr Schwulſt und Wortfülle in Heinrich VI., es fehlt auch an Einheit der Handlung und an durchgehendem Intereſſe.

Das nun folgende Stück:

9) Richard III

iſt dagegen wohl das grandioſeſte unter den hiſtoriſchen Stücken Shakespeare's. Schiller nennt es „eine der erhabenſten Tragödien, die er kenne, dem kein anderes Shakespeare'ſches Stück den Rang ſtreitig machen könne und das beſonders an die griechiſche Tragödie erinnere.“ „Die großen Schickſale, ſagt er, angeſponnen in den vorhergehenden Stücken, ſind darin auf eine wahrhaft große Weiſe geendigt und nach der erhabenſten Idee ſtellen ſie ſich neben einander. Daß der Stoff ſchon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausſchließt, kommt dieſer hohen Wirkung ſehr zu ſtatten; alles iſt energiſch darin und groß, nichts Gemeinmenſchliches ſtört die rein äſthetiſche Rührung und es iſt gleichſam die reine Form des Tragiſchfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemeſis wandelt durch das

Stück in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus vom Anfang bis zu Ende.“ Richard III. ist die grandiose Darstellung des dämonischen Egoismus eines Tyrannen. Der entsetzliche, an Leib und Seele bucklige Richard Gloster hat den milden, fast zarten Heinrich VI. und dessen ältesten Sohn, Eduard, Prinzen von Wales, getödtet, er läßt nun auch seinen Bruder, den Herzog von Clarence und die beiden Kinder seines Bruders König Eduard IV. sterben, um selbst König zu werden. Richard III. ist meisterhaft geschildert in seiner tiefen Bosheit und Hinterlist und in seiner capitalen Heuchelei. Aber neben diesen bösen Qualitäten macht sich doch noch eine Kraft und Größe geltend, der man die Bewunderung nicht versagen kann. Unverkennbar ist es, daß Richard der geistig bedeutendste und mächtigste Mensch unter allen seinen Umgebungen ist. Man erkennt in ihm einen gewandten, schlangenklugen Verstand, der mit der Gewalt der Rede die Gemüther zu verführen und zu bethören und wider Willen so zu sagen seinen Zwecken dienstbar zu machen versteht, er besitzt jenen penetranten Weltverstand, der klar die Menschen und die Dinge durchschaut. Mit der eminentesten Ueberlegenheit versteht es dieser privilegirte Menschengeist die schwachen Seiten der Menschen auszubeuten und für seine perfiden Zwecke zu verbrauchen. Eine todesmuthige Tapferkeit begleitet ihn bis zu seinem Ende, selbst noch mitten im Gericht der innern Verzweiflung. Aber alle die großen und herrlichen Eigenschaften, die in ihm liegen, werden

von ihm rückſichtslos in dem Dienſt der furchtbarſten Selbſtſucht verwandt. Unverhüllt und nackt treten ſeine Bosheit, Hinterliſt und Heuchelei in den einſamen Monologen hervor, die er auf dem Theater hält. Er ſagt es im erſten Monologe:

Ich bin gewillt, ein Böſewicht zu werden.

Richard iſt mit vollem Willen und Bewußtſein Tyrann, Tyrann auf ſeine eigene Hand: „I am myself alone," ſagt er ausdrücklich. Der tiefſte Grund ſeines Zornes und Grimmes iſt die Entſtellung, die die Natur ihm hat wiederfahren laſſen. Er iſt bucklig und hinkend. Er iſt von der Natur verwahrloſt, betrogen und ausgeſtoßen; auch er empört ſich nun gegen ſie, gegen alles Geſetz und Recht und gegen alle Liebe. Schon im dritten Theil Heinrichs VI. hat er Act 5, Scene 6 geſagt:

Weil denn der Himmel meinen Leib ſo formte,
Soll ähnlich ihm, den Geiſt die Hölle krümmen.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleich ſind.
Und nicht in mir, ich bin ich ſelbſt allein.

Ausgeſtoßen von der Liebe wirft er ſich in die entgegengeſetzte Welt des egoiſtiſchen Ehrgeizes. Dieſer Ehrgeiz packt alles und verwendet es zu ſeiner Befriedigung als Mittel. Aber die Befriedigung, die er ſucht, findet er nicht, auf dem einſamen Felſen ſeines Egoismus, an dem er nach allen Stürmen landet, trifft er nur das Gefühl der Oede. Unübertrefflich iſt die dämoniſche Gewalt, die dieſer bucklige, hinkende König über ſeine ganze Umgebung und namentlich über die

Frauen ausübt, in den beiden berühmten Werbeſcenen geſchildert. Gleich im Anfang des Stückes wirbt er um die Hand der Lady Anna Warwick, der Wittwe des von ihm getödteten Prinzen von Wales, und zwar in dem tragiſchen Momente, wo dieſe eben das Leichenbegängniß ihres Gemahls über die Bühne hinführt; trotz dem, daß die Unglückliche im Anfang entſetzt ſich von ihm abwendet, ihm flucht, ſogar nach ihm ausſpuckt, reicht ſie ihm zuletzt dennoch ihre Hand. Indem Richard mit der Beredſamkeit erheuchelter Liebesgluth ihr ſchmeichelt, bethört er die eitle leichtfertige Frau. Mit derſelben dämoniſchen Gewalt gelingt es Richard ſodann noch ſpäter, indem er hier auf den Ehrgeiz wirkt, als König ſpricht und königliche Macht zu theilen verheißt, die Königin Eliſabeth, die Mutter der von ihm gemordeten jungen Prinzen, der Söhne Eduard's IV. zu überreden, ihm die Hand ihrer Tochter Eliſabeth zuzuſagen. Es iſt dies die Eliſabeth, die ſpäter wirklich jenen Heinrich, Herzog von Richmond, einen der wenigen noch lebenden Nachkommen des alten Gaunt von Lancaſter, heirathet, durch welchen Richard III. bei Bosworth beſiegt ward. Richard fällt bei Bosworth durch Richmond's Hand. Vor der Schlacht noch hält er den unübertrefflichen Monolog, der die Qualen der Verzweiflung ſchildert mit einer Tiefe der Poeſie, wie ſie kein anderer Dichter geſchildert hat. Richard iſt durch ſich ſelbſt gerichtet. Denn er ſagt, nachdem er alle äußeren Erfolge erlangt hat, aber doch der innern Mahnung, des Bedürfniſſes nach Liebe, das er in ſeinem coloſſalen

Egoismus immer zeither von ſich abgewehrt hat und das nun zurückkehrt, nicht Herr werden kann:

„Ich muß verzweifeln. Keine Creatur
Liebt mich und ſterb' ich, ſo bedauert mich
Nicht eine Seele. Warum ſollten ſie's?
Hab' ich doch kein Erbarmen mit mir ſelbſt."

Mit den berühmten Worten, in denen der Muth der Verzweiflung nur noch um das nackte Leben kämpft:

„Ein Pferd, ein Pferd! mein Königreich dafür!"

geht er in die Todesſchlacht mit Richmond. Darauf erfolgt der Tod, und zwar nur als äußere Bewahrheitung der ſchon vollendeten innern Zerſtörung. Aeußeres Gericht trifft mit dem innern Gerichte zuſammmen.

Richard iſt unverkennbar ein ungemein großer hiſtoriſcher Charakter. Er ſteht auf dem blutigen Boden des durch die Roſenkriege zerrütteten Staats von England und greift nach der Krone deſſelben. Indem er darnach greift, erſcheint er als die Nemeſis des bürgerlichen Krieges, als der rächende Weltgeiſt, der die Häupter wegrafft, die ſich in der langen Entartung aller politiſchen und ſittlichen Kräfte mit Verbrechen bedeckt haben. Durch ihn wird der mittelalterliche Staat in ſeiner Ausartung vollends vernichtet, er macht dem heilloſen Factionenkampf endlich ein Ende. Aber freilich geſchieht es durch Verbrechen wieder, daß Richard die Monarchie auf die Zerſplitterung der Feudalariſtokratie pflanzt. Und er ſelbſt, als die Peſtbeule, worin die langgegohrne Eiterung giftig aufbricht, muß nothwendig in dieſem Regenerations-

proceſſe zu Grunde gehen, denn das Verbrechen muß ſeine Strafe finden. Nachdem Richard die blutige Arbeit vollbracht hat, wird er, ein ſchlimmes Werkzeug zu dem guten Zwecke, wie Gott es immer in ſeiner weiſen Weltregierung macht, von dem Schauplatze weggeſchleudert.

Richard III. iſt ein Stück, das eine Ueberfülle der glänzendſten Scenen darbietet. Im erſten Act treten hervor: Richards Anſchlag auf den Tod von Clarence, deſſen furchtbar ſchöner Traum im Tower vom Graus der Meerestiefe und der Hölle und die herrliche Scene mit den Mördern, durch die er fällt, Richard's erſte Werbeſcene mit Lady Anna und die ſchreckliche Fluchſcene der alten Wittwe Heinrichs VI., Margarethe von Anjou. Im dritten Acte ſind die Hauptſcenen: die der Verurtheilung des Oberkämmerers Lord Haſting's durch Richard und die der Kronübernahme deſſelben. In den vierten Act fällt der Mordanſchlag gegen Eduard's Kinder und die zweite Werbeſcene Richard's mit Lady Eliſabeth. Der fünfte Act iſt der grandioſeſte von allen, Glanzpunkte deſſelben ſind die Geiſtererſcheinungen der von Richard Gemordeten vor deſſen und Richmond's Gezelten, Richmond's überaus ſchönes Gebet, Richard's furchtbarer Verzweiflungsmonolog, und die Anrede beider Fürſten an ihre Heere.

Der Untergang Richard's III. war das Ende der Kämpfe, durch welche der mittelalterliche Feudalſtaat ſich in England ſelbſt zerſtörte. Auf dem durch den heißen Kampf der Roſen kahl gemähten, blutgedüngten Boden blühte nun mit Richmond, als König Heinrich VII.

genannt, der die Rosen vereinigte, die neue Ordnung der Dinge auf, die Monarchie triumphirte. Der trotzige Adel hatte sich erschöpft und aufgerieben, was übrig blieb, wurde in der Schule des Hoflebens gezähmt, eine strengere Rechtspflege und Verwaltung sicherte den neuen verständig geordneten Staat, die moderne Monarchie. Diese moderne Monarchie, die verständige-politische Monarchie ersetzt jetzt die Stelle des romantisch-poetischen Feudalstaats. Und dieses Ziel ist es, auf welches Shakespeare mit seinem letzten Stücke hinsteuert:

10) König Heinrich VIII.

Die Regierung Heinrich's VII. war wohl zu prosaisch, als daß sie eine poetische Auffassung zugelassen hätte. Die neue Monarchie, welche nach den allerdings furchtbar blutigen Kämpfen, mit denen das Mittelalter in England ausging, Ruhe verschafft hat, ist die Liebe und die Begeisterung Shakespeare's, sie glänzt bei ihm noch im vollen Glanze der Romantik, aber zugleich ist sie bei ihm die klare Ueberzeugung einer wohlverstandenen Politik, welcher sich die Ordnung, der Frieden, als ein unabweisbares Bedürfniß darstellt. Die neue, organisirte Monarchie ist Shakespeare poetisch und politisch zugleich Ideal. Dieses Ideal verherrlicht er in Heinrich VIII.

Heinrich VIII. ist der Sohn jenes Heinrich VII., der die Rosen vereinigt hat. Das Stück trifft in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. Es bildet gleichsam den Epilog zu der Galerie der englischen

Dramen. Die Persönlichkeit Heinrich's VIII., des Mannes der sechs Frauen, des Metzgers, wie ihn seine Zeitgenossen nannten, ist begreiflich, da er Vater von Shakespeare's großer Gönnerin, der Königin Elisabeth war, von ihm mit Absicht verschönert, im besten Lichte, doch nicht gegen die Wahrheit dargestellt worden. Das Stück ist ein Hofstück, wir sehen die verfeinerten Formen des in moderner Politik, diplomatischen Intriguen und höfischen Ceremonien sich hinbewegenden Hofes, der zum modernen Despotismus sich schon zuneigt. Wir sehen, wie die Günstlinge, die Minister zu ihrer Macht kommen und wie sie, nachdem sie andere haben stürzen helfen, selbst gestürzt werden.

Der Fall des ehrgeizigen Cardinalministers Wolsey ist der Hauptinhalt Heinrich's VIII. Die Scene nach dem Fall, als die um Wolsey versammelten Lords über sein Unglück sich freuen und er im edlen Stolze seines Schmerzes, trotz gebrochenem Herzen noch seiner Kraft den schadenfrohen Feinden gegenüber Herr wird, und ihnen in dieser Stimmung sein ganzes Gefühl ausspricht — dann die Scene mit seinem Diener Cromwell, wo er ihm die schöne Rede gegen den Ehrgeiz hält und väterliche Lehren ihm giebt, sind die Glanzscenen des Stücks. Haupttendenz desselben ist die Verkündigung der Geburt der Königin Elisabeth. Damit führt Shakespeare die Geschichte Englands gleichsam bis in seine Tage hinein, soweit als sie fortzuführen war.

Nächſt dieſen zehn Stücken aus der engliſchen Geſchichte hat Shakespeare noch vier aus der römiſchen hinterlaſſen. Es ſind dies: Coriolan, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra und Titus Andronicus. In den römiſchen Stücken iſt mit derſelben Meiſterſchaft der Conflikt der feindlichen Elemente, die den Untergang der Römerwelt herbeiführten, geſchildert. Das große Staatsleben in der ewigen Roma ſteht vor uns in vier grandioſen Bildern, von denen drei aus der reifſten, beſten Zeit des Meiſters ſind. Sämmtliche vier Stücke ſind mit den treueſten, wahrſten und friſcheſten Farben gemalt. Sogar die Sprache, die durch die gediegenſte Einfachheit ſich hervorhebt, und in der mit kurzen, gedrängten Sentenzen die großen römiſchen Staatsgedanken ausgeſprochen werden, iſt ächt römiſch gehalten. Jene Einfachheit und Gedrängtheit der Sprache unterſcheidet ſich recht bemerkbar von der Sprache in den Stücken aus der engliſchen Geſchichte, die hier ungleich flüſſiger, wortreicher und ſchwunghafter gehalten ſich darſtellt. Die vier römiſchen Stücke ſtiriren gleichſam die vier Hauptmomente in der Entwicklung der weltbeherrſchenden Stadt, den Kampf zwiſchen der Ariſtokratie und Demokratie (dieſen giebt Coriolan), die Entſtehung der Monarchie (in Cäſar), den Kampf um dieſe Monarchie (Antonius und Cleopatra) und die grauſenhafte Entartung der letzten Zeiten des durch den Eindrang der gothiſchen Barbaren aufgelöſten Kaiſerthums (Titus Andronicus).

11) Coriolan

giebt den Kampf der beiden Hauptparteien der römischen Republik, der Aristokratie und Demokratie. Als ächter Engländer hat in diesem Stücke Shakespeare die adelige Verachtung der unwissenden Volksmenge aufs Stärkste ausgesprochen. Im bittersten Spotte gießt Coriolan sich über jenes Volk aus, das die Majestät spielen will, aber nicht kann und als er bei ihm fürs Consulat werben muß, geschieht es ihm, daß er die verachteten Leute nur verhöhnt. Coriolan, der überstolze Patrizier, stürzt sich aber durch diesen Trotz, das Volk, „das Thier mit vielen Köpfen", wie er es nennt, stößt ihn mit Hörnern von sich weg, er geht in die Verbannung zu den Feinden der Römer, zu den Volskern. Der unbändige Mann, der sich verbannen ließ, um seinen Landsleuten auch nicht im Erlaubten nachgeben zu müssen, muß es nun erfahren, wie er gerade bei den Fremden in viel größeren Dingen nachgeben müsse, bei den Fremden, welche natürlich nicht einmal diese Nachgiebigkeit der stolzen Römerseele irgendwie anerkennen wollen, noch es können. Coriolan zieht mit den Volskern gegen „die Handwerker", wie er das Volk von Rom nennt. Vor der Stadt tritt ihm seine Mutter, die große Volumnia, in ihrer römisch stolzen, mütterlichen Würde entgegen. Sie setzt das Naturgefühl zu ihr zur Bekämpfung seines starren Trotzes in Flammen und hemmt seinen Racheplan damit. Nachdem er einen für die Volsker ehrenhaften Frieden abgeschlossen hat, ermorden ihn die Fremden.

Coriolan iſt aus der reifſten ſpäteſten Zeit Shakespeare's. Die Compoſition iſt faſt überſtürzt, ſchwungvoll hingeſchüttet, wie die Leidenſchaft des Helden, der Stoff ſcheinbar ohne rechtes dramatiſches Zuſammengehen an einander gereiht, manchmal epiſch auseinander gedehnt und dann wieder willkührlich zuſammengezogen, ganz ſo wie der zähe Trotz und die jählings auflodernde Willkühr Coriolan's. In der pſychologiſchen Entfaltung der Hauptgeſtalt erkennt man die volle Meiſterſchaft des großen Dichters zur glücklichſten Zeit ſeiner höchſten Kraft. Auf Coriolan folgt:

12) Cäſar.

Wie Heinrich IV. unter den engliſchen Dramen, machte unter den römiſchen hauptſächlich Cäſar auf der engliſchen Bühne Glück. Cäſar iſt wohl das grandioſeſte unter den römiſchen Dramen, wie Richard III. das grandioſeſte unter den engliſchen Dramen iſt. Dem Charakter ſeiner Helden entſprechend, iſt es auch eins der in der Form ganz harmoniſch componirten Dramen Shakespeare's. Cäſar iſt die Verherrlichung der Herrſcher-Majeſtät, die in dem Genie ruht. Cäſar iſt der unwiderſtehliche Herrſcher, der alle Gemüther unterjocht. Ein Zauber der Hoheit geht von ihm aus, der ihm den Weg zur Monarchie Roms leicht und ſicher zu ebnen verheißt. Cäſar iſt unter den hiſtoriſchen Stücken das kürzeſte, aber wir werden mitten in das ganze römiſche Staats-, Volks- und Familienleben hinein verſetzt. Was auf dem Forum, was auf den Straßen Roms, was in den Häuſern

gesprochen und gethan wird, ist so beschaffen, daß es uns in das innerste Wesen und Getriebe jener Menschen blicken läßt, denen Cäsar sich zum Oberherrn geben wollte. Trotz seiner Allgewalt über das Volk fällt Cäsar unter den Dolchstichen jener erbitterten Republikaner, die ihm lange nachgerechnet und deren Gefährlichkeit Cäsar instinctiv recht wohl erkannt hatte, indem er von Cassius meinte: „Wär' er nur fetter!“ Die Leichenrede Marc Anton's, des Erben Cäsar's, für den großen Cäsar gegen den „ehrenwerthen Mann“, den Mörder Brutus, ist ein Meisterstück der Eloquenz. Sie hat die Folge, daß die ganze Liebe des Volks zu dem großen Cäsar zurückkehrt. Das Stück endigt auf dem Felde von Philippi, wo Cassius und Brutus vor der Schlacht die berühmte Streitscene haben und dem Brutus Cäsar's Geist erscheint. Brutus und Cassius fallen in der Schlacht, die letzten Römer. Sie und ihre Sache fiel, weil die Begeisterung und der energische Wille des Volkes, für das sie handelten, nicht mit ihnen war. Merkwürdig ist, daß das Stück Cäsar heißt, der nur dreimal auftritt. Der Hauptcharakter ist offenbar Brutus. Nächst Brutus ist aber das römische Volk die Hauptperson, die im Vordergrund der Handlung steht, wie Justus Möser in der Abhandlung über deutsche Sprache und Literatur sagt: „ein aufgebrachtes Volk, bei dem alle Muskeln in Bewegung sind, dem die Lippen zittern, die Backen schwellen, die Augen funkeln und die Zungen schäumen — mitunter sieht man einen hämischen Kerl, welcher dem armen Cinna, der ihm zuruft, er sei nicht Cinna, der

Mörder Cäſar's, ſondern Cinna der Dichter, ſeiner elenden Verſe halber das Herz aus dem Leibe reißen will — dieſe Löwen, Tiger und Affen, die Antonius mit der Macht ſeiner Beredſamkeit, insbeſondere „mit den fünfundſiebzig Drachmen im Teſtamente Cäſar's, jedem Einzelnen vermacht“ und mit dem Spaziergang in den von Cäſar ebenfalls vermachten Gärten, gerade gegen die Befreier Roms führt, zu deren Unterſtützung ſie ſich verſammelt hatten.

13) Antonius und Cleopatra

ſchildert den Kampf um die Monarchie zwiſchen den beiden Triumvirn Antonius und Octavianus, die früher gemeinſchaftlich bei Philippi gegen Brutus und Caſſius geſiegt hatten. Für ſie beide zugleich iſt jetzt nicht mehr Raum in der römiſchen Republik, obgleich ſie damals bereits faſt die ganze cultivirte Welt umſpannte. Die allmächtige Leidenſchaft des ungeſtümen Antonius zu der wild und glühend liebenden aber zugleich auch treu- und glaubenslos verrathenden Cleopatra von Egypten, iſt der Hauptfaden, der ſich durch das Stück zieht, ſein Hauptinhalt. Antonius hat ſich Cleopatra's Armen entwunden, er iſt nach Rom zurück gegangen, er hat hier die Schweſter des Octavianus, die einfache-häusliche Octavia, geheirathet. Aber er kann doch der Bezauberung der feinen, ſtolzen, orientaliſch-glühenden und ſiegprangenden Cleopatra, dieſer ſchönſten Coquette des Alterthums, nicht entkommen. Durch einen moraliſchen Machtruck der alten Thatkraft wiedergegeben, thut er einen Rückfall,

aus den Armen Octavia's eilt er bei Actium wieder der Unwiderſtehlichen zu, „der großen Fee, ſeiner Zauberin und alten Nilſchlange.“ Da ſie in der Seeſchlacht bei Actium gegen Octavianus, als das Kriegsglück zweifelhaft ſcheint, treulos mit ihrem Schiffe flieht, folgt er ihr nach, „wie ein brünſtiger Enterich.“ Er folgt ihr nach, um, nochmals von ihr in Alexandria durch die falſche Nachricht ihres Todes getäuſcht, ſich ſelbſt den Tod zu geben. Das Stück endigt im Grabmal der Cleopatra, wo ſie ſich nun wirklich mit giftigen Schlangen, die ſie ſich anſetzt, den Tod giebt, ſie geht, geputzt und üppig ſelbſt noch im verzweiflungsvollen Tode, ihrem Marc Anton in die Schattenwelt entgegen. Noch im ungleich höheren Grade als Coriolan leidet Antonius und Cleopatra ſcheinbar an dem Mangel eines rechten Zuſammengehens des dramatiſchen Stoffes. Das Hauptverhältniß der Hauptperſonen wird fort und fort durch das Zwiſchenſpiel von äußern Welthändeln, die eingeſchoben werden, durchkreuzt, es drängen ſich dieſelben in einer üppigen Menge kurzer und zerriſſner Scenen hinter einander hin, und eine eben ſo üppige Menge Nebenperſonen ſpielen neben den Hauptperſonen mit, die zum Theil für die Haupttendenz des Stückes indifferent ſind. Der Eindruck des Orientaliſch-Ueppigen, Strotzenden von ſinnlicher Lebensfülle und ſich Erſättigenden im Genuſſe derſelben, den Shakespeare in dieſem Stücke geben wollte, wird durch dieſe üppig über einander geſchichtete Compoſitionsform vollſtändig erreicht. Das Stück iſt auch in der Form ein Meiſter-

ſtück, in ſo fern als auch dieſe Form das durch ſinnliche Zerſtreuungen ohne Unterlaß durchkreuzte Hof- und Staatsleben in dem unaufhörlichen Scenen-Trouble zur Spiegelung bringt. Antonius und Cleopatra iſt namentlich durch die ſtaunenswerthe orintaliſche Bilderfülle, die darin von Anfang bis zu Ende prangt, ausgezeichnet. Alle dieſe grandioſen, prangenden Bilder verſetzen in das wunderbare Land der Pyramiden, Obelisken und Tempel, das Land der Iſis und des Oſiris, das Land der Hieroglyphen, Mumien und Catacomben, das Land, in dem der myſtiſche grüne Nil durch jenes ſonnenverbrannte, flache, ſchmale Thal läuft, das die Sand- und Felſenwüſten umgeben, wo die einſamen hohen Dattelpalmen ſtehen und wo das Crocodill im dichten Schilfe wohnt, das Crocodill, das Shakespeare den Antonius dem Lepidus ſo höchſt köſtlich beſchreiben läßt bei dem Bacchanale auf der Galeere des Pompejus.

Das letzte römiſche Stück aus der letzten ſchrecklichen Kaiſerzeit iſt:

14) Titus Andronicus.

Titus Andronicus iſt eine Jugendarbeit Shakespeare's, während Coriolan, Cäſar und Antonius und Cleopatra, wie geſagt, aus Shakespeare's letzter und reifſter Zeit ſind. Die Aechtheit iſt beſtritten, das Stück ward aber ſchon bei Lebzeiten Shakespeare's gedruckt. Georg Meres, perſönlich ſo genau mit Shakespeare bekannt, daß er ihm ſeine Sonnette noch vor dem Drucke vorgeleſen hatte, nennt es in einem

Verzeichniſſe von deſſen Werken vom Jahre 1598. Ben Jonſon bezeugt, daß es ein gerngeſehenes Stück war, gerade wie bei uns die Räuber. Man hat, um es glaublich zu machen, daß Titus Andronicus von Shakespeare ſei, das Stück mit den Räubern Schiller's verglichen, die man dem Dichter des Wallenſtein auch nicht zutrauen würde. Für die Aechtheit iſt beſonders Schlegel energiſch aufgetreten. Titus Andronicus iſt ein Stück voll Grauſen und Entſetzen. Die laſterhaften Söhne der Tamora, der Gothenkönigin, der Gemahlin des römiſchen Kaiſers Saturninus, haben der holdſeligen, jungfräulichen-reinen Lavinia, der Tochter des Titus Andronicus, eines vornehmen Römers, Gewalt angethan, ſie haben darauf ihr die Zunge ausgeſchnitten und die Hände abgehauen, damit ſie die Namen der Gewaltthäter nicht verrathen könne. In Tamora, der Mutter der Mörder, iſt die üppigſte und wollüſtigſte und zugleich die grauſamſte, blutlechzendſte Frau dargeſtellt, aber der wahre Teufel im Stücke, ein Teufel, wie er kaum wieder gezeichnet worden iſt, iſt der männliche Teufel, der dunkle Geliebte Tamora's, Aaron, der an Leib und Seele ſchwarze Mohr. Titus Andronicus, der beleidigte Vater Lavinia's, wird vor Gram ſo kindiſch, daß er über eine todtgeſchlagene Fliege Mitleid hat, nachher aber in Wuth über ſie geräth, da er in ihr ſeinen ſchwarzen Feind zu erkennen glaubt. Endlich rafft er ſich und rächt ſich ſchrecklich an dem weiblichen Teufel, der Mutter der Schänder: er läßt die Söhne Tamora's ſterben und nachdem die Mutter bei einem Gaſtmahl dieſe eignen

Söhne, in den Teig gebacken, gegessen hat, auch die Mutter. Es folgt nun:

Die zweite Gruppe der Shakespeare'schen Stücke, die Reflexionsdramen.

Es sind die Tragödien, in denen das psychologische Moment das vorschlagende Moment ist, die Tragödien, die die Menschennatur von allgemeinen Standpunkten auffassen, so daß die Begebenheiten, die vorgeführt werden, jedem Menschen begegnen können. Zu dieser Gruppe gehören die fünf großen Tragödien: Macbeth, Romeo und Julie, Othello, Lear und Hamlet.

Auch in diesen Trauerspielen sind dem Geiste der romantischen Poesie und der humoristischen Weltanschauung Shakespeare's gemäß, komische Elemente der tragischen, der Haupthandlung, beigemischt, wie in Shakespeare's historisch-politischen Stücken und wie im spanischen Theater. Wie in den historisch-politischen Stücken und wie bei Calderon und Lope, ist auch in den Tragödien Shakespeare's zur Ergötzlichkeit der Sinne mannichfacher Theaterpomp ausgestellt, feierliche Aufzüge, Gefechte, Gastmähler ꝛc. Aber diese Tragödien Shakespeare's fassen mehr noch, als die historisch-politischen Stücke, die innere Welt der menschlichen Gedanken und Gefühle ins Auge, die Selbstbetrachtung, die Reflexion, ist noch mehr in ihnen, als in den historisch-politischen Stücken, vorherrschend und durch diese Tiefe der Innerlichkeit stellen sie sich auf die höchste Höhe, wodurch das allgemein menschliche Interesse erregt werden kann.

15) Macbeth,

bildet den Uebergang von den hiſtoriſch-politiſchen Dramen Shakespeare's zu den Dramen der Reflexion. Macbeth ſteht noch auf ganz heroiſchem Boden. Es iſt das Drama, welches den Ehrgeiz als heroiſche Leidenſchaft individualiſirt. Unter den Reflexionsdramen nimmt Macbeth dieſelbe Stelle ein, wie unter den hiſtoriſchen Dramen Richard III. In Richard III. erſcheint das Verbrechen mehr als Drang der geſchichtlichen Nothwendigkeit, als Product einer Reihe von vorausgegangenen äußeren Ereigniſſen, in Macbeth tritt es rein auf als ſelbſterwählte innere That.

Macbeth iſt Shakespeare's größtes Stück in Bezug auf die Einheit der Compoſition. Es iſt ganz heroiſche Tragödie, Tragödie im antiken Sinne. Alle Scenen der Handlung greifen hier meiſterhaft in einander. Goethe ſagt: „Ich halte Macbeth für Shakespeare's beſtes Theaterſtück, es iſt darin der meiſte Verſtand in Bezug auf die Bühne.“ Aber mächtig iſt es von dem alten Drama unterſchieden, indem es mit der ganzen Fülle und Tiefe der modernen Weltanſchauung durchtränkt iſt. Macbeth ſpielt, wie Hamlet — ſein Gegenſtück — wie Lear, wie Cymbeline, in der Heroen- und Mythenwelt des galliſch-germaniſchen Alterthums, es ſpielt im eiſernen Zeitalter, wo ungeheure Kräfte noch entbunden waren und Granitgeſtalten lebten. Solche Granitgeſtalten ſind Macbeth und ſeine Gemahlin. Macbeth, der ſchottiſche Feld-

herr, läßt ſich von der Macht der Hölle bethören, vom Glückwunſch der Heren, die ihn als König begrüßen. Er faßt den böſen Mordgedanken, den Schotten-König Duncan aus dem Wege zu räumen. Nachdem er dieſen Gedanken gefaßt und damit den böſen Mächten Raum in ſeinem Herzen gegeben hat, wird er unaufhaltſam gedrängt, an die Ausführung zu gehen. Seine Gemahlin, die blutige Lady Macbeth, beſtärkt ihn in dem unheilvollen Vorſatze, durch die Kraft ihrer Inſpiration bringt ſie ihn zur Reife, das ſittliche Bewußtſein ſeiner hochbegabten Natur kämpft noch gegen die finſtern Mächte der Selbſtſucht, aber es geht in dieſem Kampfe zu Falle. Den Vorwurf, daß er zu feige ſei, derſelbe Mann in Muth und That zu ſein, der er in Wünſchen iſt, erträgt er nicht. Der König fällt in Macbeth's Schloſſe, er fällt durch Macbeth's eigne Hand. Scenen des mächtigſten Eindrucks ſind der Monolog Macbeth's vor der blutigen That und die Erzählung nach derſelben an Lady Macbeth. Von jetzt an treiben Macbeth die böſen Mächte von Verbrechen zu Verbrechen: es fällt auch Banquo, Macbeth's Mitfeldherr, der Ahnherr der Könige aus dem Hauſe Stuart, wie ihn Shakespeare vorführt, um König Jacob I., Stuart, ein Compliment damit zu machen, Banquo fällt, weil dem Macbeth von den Heren geweiſſagt worden war, daß Banquo, obgleich ſelbſt nicht König, dennoch Könige erzeugen werde. Macbeth flieht nun der Schlaf, es verfolgt ihn der Geiſt Banquo's, die Philoſophie, zu der er ſich bisher bekannt hat:

„Komme, was da kommen mag,
Die Stunde rennt auch durch den ſchlimmſten Tag“

reicht nicht aus; die Gewiſſensqual kann kein Arzt ihm lindern und zuletzt geht der Spruch, den ihm die Erſcheinung in der Hexenhöhle verkündigt hatte, buchſtäblich in Erfüllung: Macbeth fällt im Wald von Dunſinan, von der Hand eines Mannes, der, wie die Worte lauteten, von einem Weibe nicht geboren war, von des ſchottiſchen Thanes Macduff Hand, den man aus der Mutter Leib hatte herausſchneiden müſſen.

Was Macbeth, bevor er den Dolch auf ſeinen König gezückt hatte, ſich ſelbſt ſagt von der blutigen Vergeltung, die blutige Thaten hier ſchon auf Erden finden, trifft grauſenhaft an ihm ſelbſt ein:

„In ſolchen Fällen
Kommt hier ſchon das Gericht, wir geben nur
Blutigen Unterricht, der auf den Lehrer
Zurückkommt, ihn zu plagen. Unſern Giftkelch
Führt die Gerechtigkeit zu unſern eignen Lippen.“

Macbeth iſt das Drama, in welchem Shakespeare, als weltvertrauter und weltkluger Mann, mit ſeiner Gewandtheit die genealogiſchen Schmeicheleien für König Jacob niedergelegt hat. Jacob leitete ſein Geſchlecht, das ſchottiſche Geſchlecht der Stuart's, von Banquo ab, er war der erſte, der die drei Königreiche England, Irland und Schottland vereinigte und Shakespeare läßt dies in der magiſchen Erſcheinung ſichtbar werden und verheißt Banquo eine lange Reihe glorreicher Nachfolger. Dabei wird auch die Gabe

der engliſchen Könige, durch Händeauflegen gewiſſe Krankheiten zu heilen, die Jacob von Eduard dem Bekenner geerbt haben wollte und auf die er großen Werth legte, erwähnt. Die Nennung Eduard's des Bekenners giebt zugleich die Epoche an (Mitte des eilften Jahrhunderts), worin die hiſtoriſch beglaubigte Geſchichte Macbeth's vorgeht. Zu Inverneß, der Hauptſtadt der nordiſchen Hochlande Schottlands, ſtehen noch die Ruinen von Macbeth's Schloſſe, die heutigen Grafen von Fife ſind Nachkommen Macduff's.

Für das deutſche Theater iſt Macbeth von Schiller vortrefflich bearbeitet worden. Obwohl Schiller wenig Engliſch verſtand und nur faſt von Wort zu Wort der proſaiſchen Ueberſetzung Wieland's folgte, wurde doch dieſe Bearbeitung ein Meiſterſtück. Schiller's Verſe ſind mächtige, glühende, gleichſam in Flammen eingetauchte Verſe.

16) Romeo und Julia

iſt eins der frühſten Stücke, das Shakespeare geſchrieben hat. Die erſte Anlage fällt zwiſchen die Jahre 1591 und 1593; ſpäter hat er es überarbeitet. Dieſe zweite Redaction fällt vors Jahr 1598, wo der Dichter (geb. 1564) im Anfang der dreißiger Jahre ſtand. Romeo und Julia iſt die ſchönſte Verklärung der Liebe, die hier als eine zwar erbebende, zitternde, aber dennoch alles beſeeligende und zugleich alles überwindende Leidenſchaft in der ganzen Farbenpracht und Gluth des ſtärkſten Pathos erſcheint. Das Stück

ſpielt in Italien, in Verona. Julia Capulet iſt eine heiße Italienerin, glühend wie die ſüdliche Sonne ihres Landes und doch zugleich mild und zärtlich, wie der Mond, deſſen Silberlicht den Garten ihres Hauſes durchleuchtet, wo ſie den geliebten Romeo vom verhaßten Hauſe Montague vom Fenſter herab ſpricht und die ſchönen Worte zu ihm ſagt, die ewig herrlich bleiben werden:

„Gern möcht' ich förmlich thun, gern, gern verläugnen
Was ich geſagt, doch fahre wohl, Verſtellung! —
Sprich, liebſt du mich? Ich weiß, du ſageſt: „Ja"
Ich nehm' es auf dein Wort. Doch, wenn du ſchwörſt,
So kannſt du untreu werden. Jupiter
Lacht, wie man ſagt, des Meineids Liebender.
O, theurer Romeo, wenn du mich liebſt,
So ſag' es aufrichtig. Doch, wenn du glaubſt,
Ich ſei zu ſchnell beſiegt, ſo will ich ſchmollen,
Verwirrt erſcheinen und dir „Nein" erwiedern
Auf deine Werbung — ſonſt um Alles nicht.
Du ſchöner Montague! ich bin zu zärtlich;
Du könnteſt mich für leichten Sinnes halten.
Doch glaube, Freund, ich werde treuer ſein
Als and're, die ſich fremder ſtellen können.
Mein Lieben iſt ſo grenzenlos und tief,
Gleich wie das Meer: je mehr ich gebe dir,
Je mehr hab' ich, denn beides iſt unendlich.
Ich lege dir mein ganzes Glück zu Füßen
Und folge dir, Herr, durch die ganze Welt. —
Der Morgen kommt. Ich wollte doch, du giengſt,
Doch weiter nicht, als eines Mädchens Vogel,
Den ſie ein wenig aus der Hand läßt hüpfen,
Gleich dem Gefangnen, den die Kette hält.
Am ſeid'nen Faden zieht ſie ihn zurück

Aus Lieb' und Eiferſucht auf ſeine Freiheit.
Gut Nacht! Gut Nacht! Süß iſt des Scheidens Pein,
Ich rief': Gut Nacht! wohl bis zum Tag hinein."

Es ſind das Töne, wie ſie nur der Rauſch der ſüßeſten Leidenſchaft in dem Zauber einer italieniſchen Mondnacht ausathmen kann, Töne der holdeſten Zärtlichkeit und der zärtlichſten Huld.

Auch Romeo iſt ein Italiener, er hat früher, ehe er Julia auf dem Maskenfeſt der Capulets geſehen, auf welches dieſes Rendezvous folgt, eine andere Dame, die ſpröde Roſaline geliebt, ſie ſchwärmeriſch und glühend geliebt, aber nur aus Sehnſucht nach Liebe, die ſo oft der wahren, wirklichen Liebe vorausgeht. Seine Liebe iſt unerwiedert geblieben *). Deshalb löſcht, ſobald Romeo Julien geſehen hat, die alte unerwiederte Leidenſchaft plötzlich in ihm aus. Die neue Leidenſchaft iſt nun ganz der neuen Sonne Julia zugewandt, der Schönheit Zaubermacht nimmt völlig ſeine Seele hin, jetzt erſt erfährt er der wahren Liebe Macht, er fragt ſich ſelbſt: „Hab' ich bis jetzt geliebt." Dieſe Zaubermacht der Schönheit und der Liebe, der Götterſtrahl, „der, wie Schiller auch in einem italieniſchen Stücke, der Braut von Meſſina, ſagt, in die Herzen trifft und zündet, wo ſich Verwandtes zu Verwandtem findet", iſt das Moment

*) Roſaline iſt derſelbe Name mit dem in Verlorne Liebesleiden des Dichters ſchwarze Geliebte eingeführt wurde — Eliſabeth Vernon — die Graf Southampton um 1598 heirathete, wo gerade die Ueberarbeitung von Romeo und Julie ſtatt fand.

des Allgemeinen, wahrhaft Menſchlichen, das in dieſem unſterblichen Drama von Romeo's und Julien's Liebe ſo ergreift und anzieht, ſo unwiderſtehlich feſſelt. Die Schickſale Romeo's und Julia's ſtehen dagegen noch auf politiſchem Boden, auf dem Boden des Faktionenkampfs der zwei einander feindlichen Häuſer der Stadt Verona, Capulet und Montague. Dieſer Boden iſt die dunkle ſchwarze Erde, aus dem die glänzende Purpurblume der Liebe Romeo's und Julien's emporblüht, einer Liebe, deren Treue bis in den Tod mit der hinreißendſten Gewalt der Poeſie dargeſtellt iſt. Wie eine ſüße, nur ſchüchtern die Wimpern aufſchlagende Morgenröthe, tritt die Liebe Romeo's und Julia's vor die ſchwarze Gewitterwolke des Haſſes ihrer Geſchlechter; wie eine von vollaufbrechenden Knospen überſchlungene Roſenlaube in einer nächtlichen, grauſen Felsſchlucht ſteht ſie unter den Schauern der von dem wilden Faktionenkampf friſchgegrabenen, ſtarrenden Gräber. Der Schluß iſt die rührende Verſöhnung der Oberhäupter der beiden Familien über den entſeelten Ueberreſten ihrer Kinder. Romeo und Julia ſind herrliche Vorbilder des befriedigten Liebesglücks zweier ganz für einander geſchaffenen Naturen, deren jeder man die Wonne anmerkt, von der andern in den individuellſten Lebensregungen verſtanden zu werden. Der Keim ihres Untergangs liegt nicht ſowohl in ihrer Schuld, daß ſie ſich ihren Familienſympathien entgegenſtellen, als hauptſächlich in der blutigen Spaltung des Gemeinweſens ihrer Stadt, durch die ſie ſchon von Haus

aus dem Verderben geweiht ſind. Ihr Tod iſt ein Ergebniß des Haſſes, der ihre Familien von Altersher zu unverſöhnlicher Feindſchaft hintrieb und der ſich nur mit ihrem Tode begräbt.

17) Othello, der Mohr von Venedig

ſchildert die Qual der Liebe, wie Romeo und Julia ihre Seeligkeit ſchildert. Othello iſt die meiſterhafte Individualiſirung der Leidenſchaft, welche Eiferſucht heißt, weil ſie Eifer ſucht,

„Das grüngeäugte Ungeheuer, das
Die Nahrung höhnt, von der es ſich ernährt,
Sich ſelbſt zeugt, von ſich ſelber wird geboren.
Denn eiferſüchtig wird man nicht aus Gründen,
Man iſt es, weil man's eben iſt."

Die treue Desdemona, eine der reinſten Lichtgeſtalten, welche Shakespeare geſchaffen hat, ſtirbt erwürgt von den eignen Händen des dunkeln Mohren.

Die Nationalität des Mohren iſt von Shakespeare zweifelhaft hingeſtellt. Gleich in der erſten Scene zwiſchen Jago und Roderigo nennt ihn der Letztere „die Dicklippen" und der Erſtere einmal „den alten ſchwarzen Bock" und darauf „ein Berberroß." So bleibt es ungewiß, ob ein Neger von der Weſtküſte Africas verſtanden werden ſoll oder ein Maure, ein Araber von dem edlen Stamme der Berberei, der africaniſchen Nordküſte, aus dem edlen Stamme, aus dem der Held unſrer Zeit Abdel Kader ſtammt. Hiſtoriſch iſt, daß die Venetianer aus politiſchen Gründen Ausländer zu ihren Heerführern nahmen, und

unter dieſen Ausländern öfters convertirte Mauren. Der Mohr ſelbſt ſagt, daß er von Männern ſtamme, die auf Königsthronen ſaßen. Othello iſt durch ſeine heroiſche Tapferkeit zu ſeiner hohen Stellung in Venedig gekommen und er iſt von dem Dichter auch durchgehends als ein hochherziger, edler, ehrfurchtgebietender Held aufgefaßt. Nur, nachdem die gräßliche Leidenſchaft durch den teufliſchen Jago aus Rache, Neid und Bosheit in ihm aufgeſtachelt iſt, wird er durch ſie ganz und gar verblendet.

Unermeßlich, wie früher ſeine Liebe war, iſt jetzt ſein Abſcheu. Nach der berühmten Rede des Mohren vor dem verſammelten Senate Venedigs über die Art, wie er Desdemona gewonnen, liebte ſie ihn „weil er Gefahr beſtand" und er ſie „um ihres Mitleids willen;" als er ſich darin getäuſcht glaubt, kann er ſich nicht bezwingen, ſie anders als abſcheuswerth zu finden. Er tödtet ſie nicht aus Haß, aber aus beleidigter Ehre. Auch Othello hat noch, wie Romeo und Julia, einen großartigen politiſchen Hintergrund an der mächtigen, handelsgebietenden Lagunenſtadt, an der Flotte der dominirenden Republik, an den Türkenkriegen, an den Seeabentheuern Othello's. Auf dieſem Hintergrunde breitet ſich der Charakter Othello's zu einer grandioſen Heldengeſtalt aus. Das pſychologiſche Moment iſt aber hier das bei weitem vorſchlagende Moment. Othello iſt kein heroiſches, es iſt ein ganz eigentlich bürgerliches Trauerſpiel. Es iſt eines der ſpäteren tragiſchen Stücke Shakespeare's, in denen er immer männlicher, härter, eiſerner

wird, faſt bis zur Starrheit, während er ſo weich und glühend in Romeo und Julia angefangen hatte. Othello's Härte und Herbheit iſt gerade das Gegenſtück von Romeo und Julia's Gluth und Seele. Wie Romeo und Julia das poetiſch-ſeelenvollſte Stück Shakespeare's in Schilderung des ſeligen Glücks befriedigter Liebe iſt, iſt Othello das poetiſch-großartigſte in der Darſtellung des grauſen Leids der gekränkten Liebe.

18) König Lear.

Wie in Romeo und Julia die jungfräuliche und bräutliche, in Othello die eheliche Liebe, ſo iſt in König Lear die kindliche Liebe verherrlicht. Dieſe Tragödie zeigt zugleich, wie der Gang des politiſchen Gemeinweſens, des Geſchickes ganzer Völker und Staaten, von dem Gange des Familienlebens beſtimmt wird und davon weſentlich abhängt, dadurch erhält auch dieſes Stück ein politiſches Intereſſe, es ſtellt ſich als ein Spiegel der Weltgeſchichte dar. Aber auch hier iſt das pſychologiſche Moment das vorhaltende Moment. Gervinus hebt ſehr richtig hervor, daß man Lear mit vollem Recht eine epiſche Tragödie nennen könne, gleich wie die Ilias und die Nibelungen ein tragiſches Epos ſind.

König Lear iſt das bei den Engländern populärſte und bewundertſte Stück des großen Dichters, bewundernswürdig vornehmlich durch jenen, hier, wie nirgends ſo gewaltig hervortretenden tiefſinnigen Humor, der gleichzeitig das Höchſte und das Niedrigſte, wie dies

im Menſchenleben neben einander vorkommt, darzuſtellen weiß, beides mit gleicher Wahrheit, beides auf die eigne, ihm ganz entſprechende Weiſe. Tieck erklärte den Lear für die größte Tragödie, die jemals in der Welt geſchrieben worden ſei. Rahel ſchrieb im J. 1806, als ſie 35 Jahre alt war: „Gott, wie ſchön iſt Lear! Ich weinte, als ich mir Shakespeare überlegte, über ſeine bloße Exiſtenz! Deutlicher kann ich's nicht ſagen."

Lear iſt ein uralter, noch heidniſcher König von England. In ihm iſt das bejammernswürdigſte Leid, das es auf der Erde giebt, das Vaterleid individualiſirt, eines edeln, wohlwollenden, aber einer ſonderbaren Laune zu Gefallen die Ordnung des politiſchen Gemeinweſens umkehrenden und die Herrſchaft noch bei Lebzeiten an boshafte Kinder austheilenden Königs. Und dieſes bejammernswürdigſte Leid iſt zuſammengeſtellt mit einer Kühnheit, die ihres Gleichen nicht hat, mit der burlesken aber tiefſinnigen Sittenrichterei ſeines Narren, des einzigen Narren, der in einem Trauerſpiele vorkommt. In die herzzerreißenden Klagen des unglückſeligen königlichen Greiſes, dem ſeine zwei ſchändlichen undankbaren Töchter Goneril und Regan ſofort, nachdem er ihnen das Reich, mit Ausſchluß der ganz von ihm verkannten dritten Tochter Cordelia überlaſſen hat, Böſes für Gutes erzeigen, miſchen ſich des Narren unerbittlich ſarkaſtiſche Anklagen. Neben dieſer Haupthandlung her, deren Mittelpunkt Lear mit ſeinen undankbaren und der dankbaren Tochter iſt, läuft nun die Nebenhandlung des Grafen Gloſter, der ganz ſo wie der alte König von einem rechtmäßigen

Sohne Edmund Undank erfährt und von einem unrechtmäßigen, Edgar, die edelſte Liebeshingebung. Jener bewirkt, daß ihm die Augen geraubt werden, dieſer rettet dem Verzweifelnden das Leben, indem er ihn, der von den Kreidefelſen bei Dover in die Meeresbrandung ſich ſtürzen will, auf die platte Erde ſich hinſtürzen läßt und ihm dann ſagt, daß er durch ein Wunder gerettet ſei. Die Epiſode mit Gloſter ſteht gleichſam mildernd und tröſtend neben der Haupt-Handlung: ſie zeigt, daß Lear nicht allein die bittere Erfahrung macht, Unglück an ſeinen Kindern zu erleben, ſondern daß er Gefährten ſeines Unglücks hat, daß ſein Leid, ſo herbe es iſt, doch ein allgemein menſchliches iſt. Die zwei undankbaren Töchter weiſen den alten Vater, der ſich ihnen unbequem macht, fühllos von ihren Häuſern hinweg, ſie geben ihn dem Sturme des Wahnſinns Preis, der zuerſt, ehe er den alten über achtzigjährigen Mann erfaßt, grauſig in dem Sturme der lebloſen Natur vorgeſpiegelt wird; Lear von der Töchter Unbarmherzigkeit weggewieſen, fällt in die unbarmherzigen, herben, aber ſehr wohlbegründeten Vorwürfe des Narren, der ihn auf den Kopf hin Schuld giebt, daß er nur durch eigene Thorheit ſein bittres Herzleid ſich verſchuldet habe. Aber dieſe Vorwürfe treffen den armen, alten Herrn lange nicht ſo ſchwer, als die engelgleiche Güte der ſchwer verkannten, verſtoßenen und verfluchten Cordelia, womit ſie dem knieenden, um Vergebung ſie anflehenden Vater ſagt, daß ſie ihm nichts zu vergeben habe. Cordelia, an den König von Frankreich vermählt, iſt aus Frankreich mit einem

Heere zur Rettung ihres Vaters nach England gekommen, sie verliert aber die Schlacht, wird gefangen und im Gefängniß getödtet. Aus Gram und Herzeleid fährt nun auch Lear in die Grube. Die berühmte Sturmscene im dritten Act, wo der von seinen Töchtern ausgestoßene Lear auf der Haide unter Donner und Blitz auftritt, begleitet von dem treuen Kent und dem Narren, zu denen noch Edgar kommt, der den armen Tom spielt, bildet einen Höhepunkt des furchtbar erhabenen tragischen Interesses der Handlung. Lear tobt hier seinen Jammer über die Undankbarkeit der Töchter laut aus. Darauf folgt die Scene im kleinen Zimmer des Landhauses Glosters, wo der König das schauerliche Gericht über seine bösen Töchter hält und dann erschöpft sich zu Bett legt, um im Wahnsinn zu erwachen. Es ist dies die Scene, wo dargestellt ist, wie die erschöpfte Natur nach dem gräßlichen Aufruhr von Fluchen und Toben sich durch wirklichen Wahnsinn hilft und rettet. In diesen beiden Scenen ist das Gespräch Lear's mit dem Narren und dem verstellten Edgar, so sehr jener wüthet und so toll dieser sich gebehrdet, überreich an Sentenzen, welche die tiefste Welt- und Menschenkenntniß verrathen. Es ist das bittere Unglück, das die Herzen öffnet, alle Dämme der Zurückhaltung werden durchbrochen und wie über geöffnete Schleusen ergießt sich der Strom jener Lebensweisheit, die, indem sie die Gestalt der Schmerzen zeigt, deren Grenzen zeigt und damit lindert und tröstet. Der Tod steht zwar in Lear als Mäher auf einem grausen Erntefelde, aber Lear stirbt

verſöhnt mit dem Hagelſchauer von Unglück, das über ihn hereingebrochen iſt, Cordelia in der Märtyrglorie, Gloſter und Kent freudig, die Andern gemäht von der Sichel, die ſie durch eigne Liſt und Bosheit an ſich heran beſchworen haben. In Lear hat der Humor Shakespeare's die höchſte Höhe erſtiegen, hier zeigt ſich dieſer Humor in der höchſten, durch alles Herzleid und Jammer des Unglücks nicht zu bezwingenden Macht. Lear iſt eine der tragiſchen Figuren Shakespeare's, die unſer tiefſtes Mitleid erregen. Es iſt ganz wahr, was er von ſich ſelbſt ausſagt:

„Ich bin ein Mann, an dem man ſich viel mehr
Verſündigt, als er ſelbſt geſündigt hat."

Merkwürdig aber iſt, daß Shakespeare den König in ſeinem Unglück über ſich auch darüber zur Erkenntniß kommen läßt, daß er ſeiner Regentenpflicht als König nicht, wie er ſollte, nachgekommen ſei, daß er alſo auch von dieſer Seite her Schuld aufgeladen habe. Shakespeare läßt Lear in der grauſigen Sturmſcene auf der Haide die rührenden Worte ſagen:

„O arme nackte Schelme, wo auch immer
Ihr ſeid, die ihr die Wuth von dieſem Sturm,
Dem mitleidloſen tragt, wie ſoll eu'r Haupt,
Das ohne Obdach iſt, der Leib, der hungert,
Die Lumpenhülle voller Löch'r und Fenſter
Vor einem Wetter ſchützen euch, wie dieſes!
O ich hab' mich zu wenig drum bekümmert!
Nimm Arzenei o eitle Pracht und ſetz dich
Dem ſelbſt erſt aus, was arme Schelme fühlen,
Daß du den Ueberfluß für ſie abſchütteln
Und zeigen magſt, gerechter ſei der Himmel."
(and show the heavens more just.)

Dieſe Worte ſind für die religiöſe Weltanſchauung Sakespeare's ungemein charakteriſtiſch.

19) Hamlet, der Däne

iſt durch denſelben hochtragiſchen Humor, der auch in Lear iſt, das tiefſinnigſte unter allen Stücken Shakespeare's. Es iſt das in Deutſchland populairſte und bewundertſte Stück des großen Dichters. Hamlet iſt das Drama, das wirklich nachweiſt, was der Held des Stücks ſelbſt in einem andern Sinne darin ſagt:

„Es giebt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als euere Philoſophie ſich träumen läßt."

Hamlet iſt die Poeſie und Tragik des melancholiſchen Temperaments, wie Lear die des coleriſchen war. Hamlet iſt das Stück, das die ergreifendſten, rührendſten, wehmüthigſten Wahrheiten über das tiefe Räthſel, die furchtbare Sphynx, die menſchliches Leben heißt, ausſpricht, ein Stück, das es ſo recht zur Erkenntniß kommen läßt, welch eine ſchwere Laſt dies Leben ſei, wenn ein tiefes Weh es von allem ſeinem Reiz entkleidet hat. Hamlet hat dieſes Herzleid erfahren: der Vater iſt ihm durch Mord gefallen, er ahnet, daß etwas faul im Staate Dänemark ſei, des Vaters Geiſt iſt ihm darauf auf der Schloßteraſſe von Helſingör erſchienen und hat die Schreckenskunde ihm gegeben, daß ſeine Mutter dieſen blut'gen Mord verſchuldet, verführt von ſeines Vaters Bruder, der nun als Gemahl der Mutter den Thron von Dänemark eingenommen hat. Was Hamlet, noch ehe des Vaters Geiſt ihm erſchienen, in tiefer Trauer darüber

ſagt, daß die Mutter ſchon einen Monat nach des Vaters Tod dem Oheim ihre Hand hat reichen können:

„O ſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch,
Zerging' und löſte ganz ſich auf in Thau!
Oder hätt' nicht der Ew'ge ſein Gebot
Gerichtet gegen Selbſtmord! Gott! o Gott!
Wie läſtig, ſchal und flach und unerquicklich
Scheint mir das ganze Treiben dieſer Welt!
Pfui drüber, pfui! Ein wüſter Garten iſt's
Der ganz in Saamen ſchießt, nur üpp'ges Unkraut
Erfüllet ihn!

Was Hamlet hier ausſpricht, das zittert durch das ganze Stück durch, das große Weh des Mords des Vaters hat alle Freudenlichter von Hamlet's Leben ausgelöſcht, die Welt iſt ihm grau und kalt, ſie iſt ihm leer und ausgeſtorben, ſelbſt ſeine Liebe gegen die reizende Ophelia, iſt ihm vergiftet. Ophelia iſt wie Cordelia die ſtille, zurückhaltende nordiſche Liebe gegen die offne, heiße, leidenſchaftliche Liebe des Südens, die in Julia individualiſirt iſt. Ophelia iſt keine Roſenknospe, die im Mondlicht auf dem Balcone eines italieniſchen Palaſtes duftet, eine Nachtviole iſt ſie, die im Gebüſchesſchatten im friſchen Mooſe ruht. Hamlet ſtößt Ophelia hart von ſich und überläßt ſie ihrem holden Wahnſinn. Er denkt jetzt auf nichts, als den Vater zu rächen; indem er, der von Temperament Melancholiſche, ſich wahnwitzig ſtellt, wird er ſelbſt an ſich irre, der Zweifel überſchleicht ihn.

Er zaudert. Er läßt erſt die Mordgeſchichte, wie ſie ſich durch Eingießung von Gift in das Ohr

seines im Garten schlafenden Vaters wirklich begeben hat, durch Schauspieler darstellen, vor dem wirklichen Mörder darstellen, um zu sehen, wie das wirke und ob der Geist wahr geredet habe. Der König verläßt das Stück, ehe es ausgespielt hat. Hamlet überrascht ihn in seiner tiefen Gewissensqual auf den Knieen liegend, beten wollend, aber nicht könnend. Er zaudert, wieder ihn zu tödten, zaudert so lange, bis der König ihn selbst in einem Wettgefecht durch ein vergiftetes Rappier von Laertes, Opheliens Bruder, tödten läßt. Erst nachdem Hamlet die eigne Todes-Wunde empfangen, tödtet er den König, auch die Königin stirbt an Gift, das der König dem Hamlet in einem Becher Weins nach dem Wettgefechte zugedacht hatte. Hamlet ist geradehin das Gegenstück von Macbeth, bei Macbeth lauter rasche Handlung, bei Hamlet lauter langsame Reflexion. Hamlet ist die Spitze des Reflexionsdramas nach moderner Art, die ganze Macht des modernen Selbstbewußtseins offenbart sich in Hamlet's tiefsinnigen Worten, die ganz wie Worte Spinoza's klingen:

An sich ist nichts weder gut noch böse
Das Denken macht es erst dazu.

Hamlet ist das längste von allen Stücken Shakespeare's.

Während Hamlet, als Reflexionsdrama, von Seiten der Reflexion das gedankenreichste und tiefsinnigste unter allen Werken des Dichters ist, ist es als Drama das unbefriedigendste und schwächste: sein

Hauptmangel iſt der Mangel an energiſcher ſchwungvoller Handlung.

„Es geht, ſagt Moritz Rapp in der Einleitung zu ſeiner Ueberſetzung des Hamlet, ein ſinn- und herzzerreißender Zwieſpalt durch die Anlage des ganzen Stücks. Großartiger hat die Poeſie nie etwas entworfen, als den Anfang des Hamlet. Vom erſten Wort auf der Teraſſe iſt der Hörer, ſei er, wer er wolle, gefeſſelt; das Geſpenſterweſen iſt das populairſte Motiv, an das ſich die moderne Tragödie halten kann; aber auch unſre Ueberbildung, auch der lederne Rationalismus wird dem Eindrucke der ſo ſinnreich motivirten Vorſtellung des Geſpenſterglaubens in dieſer Scene nicht widerſtehen können; oder wer es kann, der möge getroſt aller Poeſie den Rücken kehren; denn für ihn iſt ſie nicht. Dieſes Geiſtergeheimniß zieht ſich in mächtiger Steigerung durch den ganzen erſten Act; ſelbſt die zwiſchengeſchobene Repräſentationsſcene macht in ihrer ſteifen Gemeſſenheit nur den nöthigen Contraſt gegen den wirklichen Ernſt jenes Geiſterſpuks, und die Scene, wo die beiden Geſchwiſter, die Hamlet ſo nahe ſtehen, ſich ihr Herz eröffnen, macht ebenfalls den rührendſten Eindruck der Familien-Innigkeit, die der Zerriſſenheit des Prinzen zur Folie dient. Aber nach dem Erſcheinen und nach den Reden des Geiſtes war eben das Stück nicht mehr zu ſteigern und mit dem erſten Act ſchließt auch ſeine draſtiſche Gewalt. Es iſt alſo der erſte Act zu einem in der That unmöglichen Drama und wenn man ein Werk ſo ſtückweiſe beurtheilen dürfte, der Gipfel der

Shakespeare'schen Poesie hier erreicht u. s. w. Im zweiten Act, sobald Polonius den tollen Liebesbrief überbringt, muß der Leser, der den Gehalt des ersten Acts noch in sich fortwirken fühlt, in Hamlet irre werden, wie dieser es selbst wird, und von seinem ersten Auftreten an sehen wir statt des jugendlichen, ritterlichen Prinzen, der einen Vater zu rächen hat — einen hypochondern Mysanthropen, ja, um es mit Einem Worte keck aber nicht übertrieben zu sagen, den lebensſatten Theater-Director u. s. w. Daß diese völlige Umkehrung der ersten Anlage des Stücks (in der beim Herzog von Devonshire gefundenen Ausgabe von 1603) auf sein Theater-Publikum (das schon dem ersten Entwurf enormen Beifall geschenkt hatte) einen andern aber wieder mächtigen Eindruck machte, ist völlig zu begreifen; denn es ist hier nichts als die Polemik der Zeit gegen alle seine Antagonisten, gegen die Schauspieler, die ihn zur Verzweiflung brachten, gegen die Poeten, die mit ihm rivalisirten, gegen das Publikum, das seine Bande im Stiche lies und einer Schaar von Kindern und Tänzern nachlief, kurz gegen alles, was eine so sensible Natur wie diesen Dichtergeist in seinem Erdenwallen unglücklich machen konnte. Was aber für unsere spätere Betrachtung das Stück an diesen Stellen reizend macht, ist gerade dieser gefühlte Umstand, daß der Dichter völlig aus dem Charakter seiner Rolle herausgetreten ist, daß er die Maske abnimmt und in eigner Person so zu sagen extemporirt ꝛc. Besonders in den letzten Acten sind alle dramatischen Motive so locker eingeführt, ja man kann sagen, so

muthwillig gehalten, daß es einem Kritiker, wie dem Spanier Moratin, (der das Stück mit Noten überſetzte) ein Leichtes wurde, das völlig Unwahrſcheinliche aller Conſequenzen ans Licht zu kehren. Nur in den Scenen mit der Königin, wo er den Geiſt wieder einführt, erhebt ſich der Dichter noch einmal zum tragiſchen Pathos. Und in andrer Art iſt die berühmte Kirchhofſcene ergreifend ꝛc. Daß endlich die Cataſtrophe mit Mitteln eingeleitet wird, die dem Converſationsluſtſpiel und der Satyre angehören, ja die auf wahrhaft frappante Weiſe an einige Molière'ſchen Scenen erinnern, braucht kaum geſagt zu werden; es iſt faſt, als wollte der Dichter im Trotz von der Poeſie und ohne alles Pathos ſcheiden. So nimmt dieſes ſeltſame Werk, das mit dem höchſten Feuer der Tragödie begonnen hat, wenn man die Form und nicht das Materielle der Handlung in's Auge faßt, einen wirklichen Luſtſpielſchluß; anders kann man dieſe Verwechſelungsmotive mit den Rappieren in der That nicht nennen."

„Vergleichen wir das Stück mit ſeiner erſten Ausführung, ſo war es von Anfang an weſentlich undramatiſch angelegt, aber erſt durch vielfache Erweiterung wurden die Mißverhältniſſe recht ſichtbar. Der Dichter gefiel ſich nun in der minuten und reichen Ausführung einzelner gehaltvoller Situationen, die nun eine Schwere und Energie der Localfarben annahmen, die mit den leicht angelegten dramatiſchen Motiven in keinem Verhältniß mehr ſtanden; die letztern lies er aber, wie ſie waren; die Gewalt der

Ausführung des Details übermannt den Hörer so sehr, daß er sich mehr und mehr im Zauberkreis des Gedichts gefangen sieht und sich zuletzt das völlig Unmögliche gefallen läßt. Man könnte in gewissem Sinn hierin den Triumph der Kunst finden."

Die dritte Gruppe der Shakespeare'schen Dramen

bilden die achtzehn Lustspiele und theils mystischen, theils romantischen Phantasiestücke.

Die zehn eigentlichen Comödien und die acht Phantasiestücke sind zum Theil von dem Dichter rein erfunden, zum Theil sind sie aus alten, namentlich italienischen Novellen geschöpft. Weil in den eigentlichen Comödien natürlich die besondern Sitten des englischen Volkes aus dem Zeitalter Shakespeare's stärker hervortreten als das Allgemeine, das Historische und Menschlich-Allgemeine, welches allen Zeiten angehört, so ist ihr Werth nicht so hoch, als der der historischen Stücke und der Reflexionsdramen anzuschlagen. Dennoch aber ist auch in diesen Comödien und namentlich in den Phantasiestücken der allgemeinere Hintergrund der menschlichen Natur festgehalten und diese Natur spiegelt sich in ihnen ab in ihren sprechendsten und innerlichsten Zügen.

Die Comödien und Phantasiestücke Shakespeare's versetzen zumeist in die Hofsphäre, unter Hofleute, doch die Handlung enthält, obwohl sie wenigstens zum Theil an den Höfen vorgeht, nur Privatgeschichten. Der Sturm, Das Wintermährchen, Was ihr

wollt, oder der drei Königsabend, Viel Lärmen um nichts, ſpielen unter italieniſchen Fürſten und Hofleuten; in Ende gut, alles gut tritt der franzöſiſche Hof auf; in Wie es euch gefällt ebenfalls zwei franzöſiſche Herzoge; in Verlorne Liebesleiden eine Prinzeſſin von Frankreich am Hofe eines Königs von Navarra; in Maß für Maß ein deutſcher Herzog von Wien; in der Comödie der Irrungen der von Epheſus; in Pericles der Fürſt von Tyrus; in Timon und im Sommernachtstraum Fürſten von Athen, in Troilus und Creſſida den Hof von Troja und die Fürſten im Lager der Griechen. Andere Stücke bewegen ſich in den Kreiſen der italieniſchen Ariſtokratie wie: das gebrochene Trotzköpfchen, die beiden Edeln von Verona und der Kaufmann von Venedig. Nur ein Luſtſpiel, das auf dem beſondern Wunſch der Königin Eliſabeth geſchrieben ward: die luſtigen Weiber von Windſor, verſetzt in die bürgerliche Sphäre Englands und in Cymbeline geht die Handlung zumeiſt am Hofe von England vor, aber dieſer Hof iſt noch heidniſch-mythiſch. Wenn nun gleich alle dieſe Shakespeare'ſchen Stücke mit Ausnahme von Cymbeline und den Weibern von Windſor nicht auf engliſchem Boden ſpielen, ſchimmert in ihnen doch überall engliſche Geſinnung und engliſcher Charakter, engliſche Freiheit, engliſches Recht, engliſches Volks- und Familienleben hervor, die Sitten bleiben aller Orten die engliſchen zur Zeit der Eliſabethperiode, dieſe Sitten ſind die bunten Blumen gleichſam, die in

den Grund des großen Teppichs der allgemeinen Menſchennatur hineingewirkt ſind, auf dem der große Dichter alles und auch die Charaktere dieſer Luſtſpiele erſcheinen läßt. Engliſche Färbung hat Alles und zwar in ſo weit, daß nach Venedig und Wien die zwölf Geſchwornen der engliſchen Jury übergetragen werden. Nur in einzelnen Zügen hat er hin und wieder das Fremde, das Ausländiſche gewiſſer Charaktere nicht zu verfehlen geſucht: ſo hat er die Italiener z. B. den Giacomo in Cymbeline (den kleinen Jago Othello's) der Wirklichkeit gemäß intrigant und verrätheriſch, die Spanier, wie z. B. den Bramarbas Don Armado in Verlorne Liebesleiden ruhmredig und phantaſtiſch, die Franzoſen, wie z. B. Graf Bertrand von Rouſſillon in Ende gut alles gut eitel und leichtſinnig geſchildert.

20) Die beiden Edelleute von Verona.

Das der Zeit nach erſte Stück unter den Comödien und überhaupt unter allen Stücken Shakespeare's ſind: „die beiden Edelleute von Verona.“ Es war der frühſte dramatiſche Verſuch Shakespeare's und noch ganz in der ſpaniſchen Manier des Lope. Es war vielleicht überhaupt die erſte engliſche Comödie, in welcher Charaktere aus dem wirklichen Leben gezeichnet wurden, die zugleich ideal und wahr ſind. Wir ſehen in dieſer Comödie der Irrungen Shakespeare's wie er ringt, genau zu individualiſiren, es fehlt ihm aber noch das Vermögen der dramatiſchen Idealiſirung. Proteus, der Haupthelb des Stückes, iſt

mit einer bewundernswürdigen Lebendigkeit dargeſtellt, und doch iſt gerade dieſe Figur die am wenigſten harmoniſch componirte Figur des ganzen Stückes. Proteus iſt der eine der Edelleute, auf die der Titel des Stücks lautet, der andere iſt Valentin. Valentin iſt der treue Liebhaber und Proteus der untreue. Der leichtſinnige und ſelbſtſüchtige Proteus iſt nicht nur ein untreuer Liebhaber, er iſt auch ein untreuer Freund. Er verläßt ſeine Geliebte, die blonde, züchtig-ehrbare und doch ſo romantiſch zärtliche Julia und verfolgt mit ſeiner Liebe die Geliebte ſeines großmüthigen Freundes Valentin Sylvia, die kaſtanienbraune, witzige, etwas kokette ſchöne Tochter des Herzogs von Mailand, die aber doch, empört durch die Treuloſigkeit, die Proteus an Julia begeht, ſeine Bewerbungen abweiſt. In dem Charakter Julia's, die, als Page verkleidet, Zeugin dieſer treuloſen Bewerbungen iſt, ſind der Anlage nach ſchon die vollendeten Geſtalten enthalten, die Shakespeare ſpäter in den beiden Helenen des Sommernachtstraums und in Ende gut, alles gut und in der Viola in Was ihr wollt, geſchaffen hat. Bei allen dieſen vier Charakteren hat Shakespeare nämlich mit unübertreffbarer Kunſt die Allgewalt weiblicher Liebe geſchildert, wie ſie, obgleich nicht erwiedert, ja verſchmäht dennoch mit unabweisbarer Stärke und unzerſtörbarer Kraft an dem geliebten Gegenſtande feſthält. Dieſe weibliche Liebe iſt ſo reiner und unegoiſtiſcher Natur, daß ſie ſich ſelbſt nicht nur völlig hingiebt, ſondern auch noch dazu aufopfert, für den geliebten Mann bei andern Frauen zu werben. Sie bildet damit den

ſchroffen Gegenſatz zu der egoiſtiſchen Leidenſchaft der Männer, die rückſichtslos nur auf den Beſitz der Frau losgeht und wenn auch nur vermeintlich in dieſem Beſitze gekränkt ſich glaubend, in blinder Eiferſucht aufflammt. Wie zart und rein und ſchön ſtehen die ganz ſelbſtſuchtslos liebenden Charaktere Julia's in den Veroneſern, der beiden Helenen im Sommernachtstraume und in Ende gut, Alles gut endlich der Charakter Viola's in Was ihr wollt in dieſem Betracht den ganz ſelbſtſüchtig in der blinden Eiferſucht die Objecte ihrer Liebe hinopfernden Charakteren des Poſthumus, des Gemahls der Imogen in Cymbeline, des Leontes, des Gemahls der Hermione im Wintermährchen und des Othello entgegen!

Speed, Valentins Diener und Launce, Proteus Diener, ſind die Narren und Luſtigmacher des Stücks. Speed iſt liſtig und witzig, Launce zwar auch anſchläglich, aber ſein Humor iſt noch derber, noch hausbackner.

21) Die Comödie der Irrungen.

Wie die beiden Edeln von Verona eine Comödie in der ſpaniſchen Manier ſind, ſo iſt die Comödie der Irrungen ein Stück nach der claſſiſchen Form. Die Comödie der Irrungen iſt eine mit neuen Verwicklungen bereicherte Ueberſetzung der Menächmen des Plautus, ſie iſt ein altſiciliſch-griechiſches Poſſenſpiel, ebenfalls eine Jugendarbeit Shakespeare's und nächſt dem Sommernachtstraum das kürzeſte unter allen ſeinen Stücken. Der ganze Inhalt der Handlung

beruht auf der Verwechslung von vier Zwillings-Geſichtern, eines Herrn- und eines Dienerpaars, dieſe Paare ſehen ſich ſo ähnlich, daß dadurch die ganze Stadt Epheſus in Verwirrung kommt. Die Frau verkennt ihren Mann, der Herr ſeinen Diener, der Diener ſeinen Herrn, die Schwägerin ihren Schwager, der Freund den Freund und zuletzt gar der Vater ſeinen eignen Sohn. Das Stück iſt gleichſam eine Marionette, in der zur ergötzlichſten Anſchauung dargeſtellt iſt, wie ſich der junge Shakespeare in ſeinem keck-genialen Uebermuthe in der bewegten Handelsſtadt London mit ſeiner lockeren Geſellſchaft in Kneipen und Tavernen herumgetrieben, wie man ſich in dieſen Spelunken bei Frühſtücken und Banquetten mit Knittelverſen und Wortſpielen, mit Erzählungen von Abentheuern, tollen Streichen und Duellen, Curtiſanen und ehrſamen Amourſchaften beſchäftigt und wie für all dies luſtige Leben nur eine Macht drohend im Hintergrunde ihm und ſeinen Freunden geſtanden hat, die Gerichtsdiener, die Kerle in Büffelleder, wie er ſie bezeichnet, und der Schuldthurm.

22) Verlorne Liebesleiden.

Dieſes Stück iſt ein paſtorales Schauſpiel, von Shakespeare zur Ergötzlichkeit ſeines Gönners, des in der Nähe ſeiner Vaterſtadt Stratford begüterten Grafen Southampton geſchrieben und wahrſcheinlich einmal bei feſtlicher Gelegenheit, während er eine Saiſon mit ihm verlebte, auf einem von deſſen Landhäuſern auf-

geführt; übrigens ebenfalls eine leicht hingeworfene Jugendarbeit, in der aber sein eigenthümlicher Genius schon den schönsten Flug nimmt. Verlorne Liebesleiden ist merkwürdig genug ein Stück ohne allen eigentlichen Inhalt, das Ganze besteht nämlich aus nichts weiter als aus einem Geflechte von zierlicher Conversation, gewebt aus lauter Witzreden im italienischen Hofstone der Elisabethperiode: die fröhliche Gesellschaft vertreibt sich in gegenseitigen Neckereien und Vermummungen die Zeit. Der Graf Southampton selbst ist als Spanier, als König von Navarra individualisirt, Biron, sein Freund, ist Shakespeare, er portraitirt sich darin selbst. Die Prinzessin von Frankreich die auftritt, ist eine benachbarte schöne und reiche Lady, die zum Besuche auf Southampton's Landsitz kommt. Die feurige, schwarzäugige Rosaline, die Gesellschaftslady der Prinzessin, ist Biron's Geliebte, sie ist die „schwarze" Geliebte, die mehrmals in den letzten achtundzwanzig Sonetten Shakespeare's vorkommt. Die Liebe ist in diesem Stücke lediglich als ein heiteres poetisches Phantasiespiel aufgefaßt. Der ehescheue Graf Southampton, in der Person des Königs, hat mit seinen Gesellschaftern eine Akademie stiller Beschaulichkeit und Lebensweisheit gestiftet und den Schwur abgelegt, binnen drei Jahren, wo man sich ausschließlich auf Lecture verlegen soll, in strenger Abgeschiedenheit zu leben. Shakespeare bekämpft in der Person Biron's diese abstrakte Grille als eine Selbstquälerei, und stellt dem Könige eine heitrere

Lebensphiloſophie als ausgeſprochener Sanguiniker entgegen, indem er gleich im erſten Act ſagt:

„Eitel iſt alle Luſt, höchſt eitel die
Mit Müh' erkauft wird und auch erhet Müh'!
Studir'n glorreicher Himmelsſonne gleicht,
Die nicht mit frechem Blick will durchgeſpäht ſein.
Die ew'gen Grübler hab'n nie viel erreicht
Aus fremden Buch, ſchlecht Zeugniß nur allein.
Die Erdgevatt'rn von jedem Licht am Himmel,
Die jedem Firſtern einen Namen leih'n,
Sie haben nicht mehr Nutz' von ihrem Sterngewimmel
Als die, die gehn, nicht wiſſend, was ſie ſein.
Zu vieles wiſſen iſt nur: wiſſen Schall
Leicht Namen giebt Gevatter überall.“

Es ſind dieſe Worte eine merkwürdige Verſpottung des wahrſcheinlich ſchon damals auftauchenden hochmüthigen Sichbreitmachens der Aſtronomen, denen auch Schiller ſpäter ſagen mußte:

„Iſt die Natur nur groß, weil ſie zu zählen euch giebt?
Euer Gegenſtand iſt der erhabenſte freilich im Raume;
Aber Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.“

Im vierten Act, als der König und die übrigen Herren, nach Ankunft der franzöſiſchen Damen, ihr Gelübde, zu ſtudiren, gebrochen haben, meineidig und verliebt geworden ſind, ſogar Liebesverſe gemacht haben, ſagt Biron weiter:

Auf Liebesritter denn, ergreift die Waffen!
Bedenkt nur, was ihr einmal habt beſchworn!
Studir'n und Faſten und kein Weib zu ſehn?
Offner Verrath am Königsſtand der Jugend!
Könnt faſten ihr? Zu jung ſind eure Magen.
Und die Enthaltſamkeit erzeugt Krankheiten.
Damit, Herr'n, daß ihr ſchwuret zu ſtudir'n

Hat jeglicher ſein Buch auch abgeſchwor'n.
Könnt ihr nur träumen, brüten und dann ſehn?
Dann hättet ihr, mein Herr, und ihr und ihr
Den Grund der Trefflichkeit des Studiums
Gefunden ohn' ein ſchönes Frauenangeſicht? —
Von Frauen Augen zieh' ich dieſe Lehre:
Sie ſind der Grund, die Bücher, Univerſitäten,
Woher Prometheus wahres Feuer kommt.
Zu angeſtrengt Studiren kerkert ein
Die raſchen Lebensgeiſt'r in unſern Adern,
Wie zu lang angeſtrengtes Gehn ermüdet
Der Sehnen Spannkraft bei dem Wanderer.
Jetzt, da kein Frauenangeſicht ihr ſeht,
Habt ihr verſchworen den Gebrauch der Augen
Und dazu das Studir'n, eur's Eides Grund.
Denn wo giebt's einen Autor in der Welt
Der Schönheit lehrt, ſo wie ein Frauenauge?
Das Wiſſen iſt ein Anhang nur von uns,
Und wo wir ſind, iſt unſer Wiſſen mit.
Daher, wenn wir im Frauenaug' uns ſehn'
Sehn wir nicht unſer Wiſſen gleichfalls dort?
O, wir gelobten zu ſtudiren, Herren,
Mit dem Gelöbniß ſchwur'n wir ab die Bücher.
Denn hättet ihr, mein Fürſt, und ihr und ihr
Durch bleierne Betrachtung ausgefunden
So feur'ge Verſe, als wozu die Augen
Der Schönheitslehrerinnen euch begeiſtert?
Gemeine Künſte nehmen ganz das Hirn ein.
D'rum finden ihre unfruchtbaren Ueber
Von ihrer harten Müh' kaum eine Ernte.
Doch Lieb', erlernt zuerſt in Frauenaugen,
Lebt nicht allein vermauert im Gehirn,
Nein in dem Umſchwung aller Elemente,
Durchſtrömt ſie jede Kraft, ſchnell wie Gedanken,
Und giebt jedweder Kraft die Doppelkraft

Weit über den gewohnten Dienſt und Pflicht.
Sie erſt verleiht dem Aug' ein köſtlich Sehen! —
Ein liebend Auge ſchaut den Adler blind,
Ein liebend Ohr vernimmt den ſchwächſten Ton,
Wo ſelbſt des Diebes ſcheuer Kopf verſtopft iſt.
Die Liebe taſtet ſanfter, zärtlicher
Als der geſchalten Schnecke zartes Fühlhorn.
Und macht den leckern Bachus zum Grobſchmecker.
An Muth — iſt Liebe nicht ein Hercules
Der ſelbſt die Heſperidenbäum' erklimmt?
Schlau wie die Sphynx, ſo ſüßet Töne voll wie
Apollo's Lei'r, mit ſeinem Haar beſaitet.
Und ſpricht die Lieb' mit aller Götter Stimme
Macht trunken ihre Harmonie den Himmel.
Nie wagt die Feder ein Poet zu nehmen
Eh' ſeine Dinte iſt mit Liebesſeufzern
Gemiſcht, doch dann entzückt ſein Lied Barbaren,
Und lehrt Tyrannen milde Menſchlichkeit! —
Von Frauenaugen zieh ich dieſe Lehre:
Sie ſtrahlen nach Prometheus ächtes Feuer,
Sie ſind die Bücher, Künſte, Univerſitäten
Die zeigen, faſſen, nähr'n die ganze Welt.
Es giebt ſonſt, mein' ich, gar nichts Köſtliches."

Die Grundidee, die durch das Ganze hindurchläuft, iſt der Contraſt zwiſchen dem warmen Pulsſchlag des Lebens und der Liebe und dem abgezogenen, todten trocknen Studium der Wiſſenſchaft. Wie alle Gelehrſamkeit und alles Wiſſen in der Abſtraction vom wirklichen praktiſchen Leben Thorheit, wie das Intereſſanteſte jederzeit für den Menſchen die Menſchen und nicht die Bücher ſeien — das wollte der Dichter zur Anſchauung bringen. Zum Schluß aber verklärt er noch in dem bedeutungsvollen Gegenſatze zwiſchen dem

Frühling, der mit dem Kukuk kommt, und dem Winter, der mit der Eule erſcheint, und die ſich jeder mit einem Geſange hören laſſen die Poeſie in der ländlichen Natur gegenüber dem gemeinen Werkeltagstreiben, das neben dieſer Poeſie im Landleben herläuft — das Schlußwort giebt die Deutung:

„Die Worte Mercur's klingen herb auf die Lieder Apollo's.“

In den verlornen Liebesleiden, der erſten Comödie, wo Shakespeare, weder einem ſpaniſchen, noch einem claſſiſchen Vorbilde nachgehend, den eigenen Flug ſeines Genies ſich überläßt, ſich zum erſten mal als großer Poet legitimirt, kommen nun auch zum erſten Mal einige bedeutendere von jenen köſtlichen komiſchen Nebenfiguren vor, in deren lebensgetreuer Zeichnung nach dem engliſchen Volksleben er ſo überaus glücklich war. Es erſcheint hier aus dem Dorfperſonal des Gutes, das dem Grafen Southampton gehörte, der Pfarrer Sir Nathanael und der köſtliche Schulmeiſter Holofernes, beide als Repräſentanten der pedantiſchen Gelehrſamkeit; ferner der einfältige Conſtabler Dull oder Dumm, der Clown Coſtard, zu deutſch Bauerrüpl Schädel, und endlich der ſpaniſche Don Armado, der Miles gloriosus, der Bramarbas mit ſeinem Pagen Moth oder Motte. Dieſe komiſchen Perſonen führen im fünften Act ohngefähr eben ſo ergötzlich wie im Sommernachtstraum die athenienſiſchen Handwerker, das berühmte Stück von den neun Helden auf, ſie erſcheinen als Pompejus, Alexander, Judas, Hercules und Hektor.

23) Wie es euch gefällt.

Auch dieſes Stück iſt, wie Verlorne Liebesleiden, ein Stück ohne eigentlichen Inhalt, ohne wirkliche Handlung und wahrſcheinlich auch nur für eine Privataufführung auf einem Landſitze berechnet. Es iſt nichts als die idylliſche Darſtellung von mehreren und zwar vier Liebespaaren neben einander, deren reizende und anmuthige Liebesbegegnung in der ideal-phantaſtiſch-paſtoralen Umgebung eines friſchen freien Waldlebens dargeſtellt und mit Waldgeſängen und mannichfachen ſüßen Plaudereien der Liebe aufs Heiterſte vorgeführt iſt. Wahrſcheinlich fand die Aufführung auch in einem Walde ſtatt. Das eine Liebespaar iſt die geniale Roſalind, eben ſo zärtlich, ſanft und empfindungsreich als Mädchen, wie als Geliebte lebhaft, geſchwätzig und muthwillig, und Orlando, dem ſie ihre Neigung ſchenkt und der als der zärtlichſte aller Liebhaber um „Sie die ſo ſchön, ſo rein und ſo unbeſchreiblich iſt“ wirbt. Das andere Liebespaar bilden Celia, Roſalind's Mühmchen, die ruhiger, ſchweigſamer, zurückhaltender, aber eben ſo lieblich, natürlich und ſanft als Roſalind dargeſtellt iſt und Oliver, der erſt grauſame und widernatürliche, dann durch ein Wunder convertirte Bruder Orlando's. Roſalind iſt die Tochter eines vertriebenen franzöſiſchen Herzogs, Celia die Tochter des Bruders dieſes Herzogs, der den Vater Roſalind's von ſeiner Herrſchaft vertrieben hat. Roſalind wird von ihrem Oheime verbannt und ihre Couſine Celia folgt ihr aus Liebe in ihre

Verbannung nach. Die zärtlichſte Liebe verbindet die beiden Mädchen. „Stets ſchliefen wir zuſammen, ſtanden zu gleicher Zeit auf, lernten, ſpielten und aßen zuſammen und wo wir auch gingen, waren wir wie Juno's Schwäne ſtets bei einander und unzertrennlich.“ Orlando und Oliver, die Liebhaber der beiden Mädchen, ſind zwei Brüder, Hofcavaliere und Lehnsleute des Herzogs, der dritte Bruder iſt Jacques, auf den ich zurückkomme. Adam (bekanntlich die Rolle, die Shakespeare ſelbſt geſpielt haben ſoll) iſt der alte treue Diener des Hauſes. Das heitere Waldſtück iſt das Schönſte, was in dieſer Gattung vielleicht je geſchrieben worden iſt, denn die ſchönſten goldnen Lichter der Poeſie durchglänzen, wie Sonnenſtrahlen den Wald, die ganze Handlung, die eigentlich gar keine Handlung ſondern ein in den Rahmen des Drama gefaßtes Idyll iſt. Es ſpielt im Ardennenwald, wohin die beiden Mädchen Roſalind und Celia flüchten und zwar verkleidet, Roſalind als Page, Celia als Schäferin. Das Hauptintereſſe des Stückes dreht ſich um Roſalind, die in ihrer Verkleidung auf's Anmuthigſte ihren Liebeshandel mit Orlando durchführt. Roſalind iſt ganz daſſelbe vom erſten Moment an mit aller Entſchiedenheit liebende Mädchen in der idylliſchen Haltung, was Julia in der tragiſchen, Helene in Ende gut alles gut in der elegiſchen Haltung iſt. In die Liebſchaften der beiden Haupt-Paare verwebt Shakespeare noch die Liebſchaft eines dritten Paares, eines wirklichen Schäfers Sylvius und einer wirklichen Schäferin Phöbe und eines

vierten Paars, des Clown Prüfſtein und des Bauermädchens Audrey. Prüfſtein, Hausnarr bei Celia's Vater mit ſeiner humoriſtiſchen Verſpottung des Eheſtands und der Hofleute iſt ſchon ein Capitalſtück von der Gattung witziger Hofnarren, die Shakespeare einführt. Als er ſich beklagt, daß die Narren nicht mehr weislich erörtern dürfen, was die weiſen Leute Närriſches machen, antwortet ihm Celia: „Du haſt Recht, ſeit das Bischen Witz, das die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden iſt, macht das Bischen Narrheit, das weiſe Leute beſitzen, große Parade.“ Eine ganz neue Figur die Shakespeare hier einführt, iſt aber der Hofcavalier Jaques mit ſeinem ganz eigenthümlich tingirten melancholiſchen Humor. Jacques iſt der blaſirte Touriſt und Lebemann, der mit ſeinem Spleen als der Prototyp einer ganzen Gattung von engliſchen wunderlichen Leuten erſcheint, die nach ihm kamen und die noch nicht ausgeſtorben ſind. Er iſt es, dem die bekannte ſchöne Stelle auf den ſterbenden Hirſch gegen die Jagdgrauſamkeit in den Mund gelegt iſt, und der die berühmte Schilderung der ſieben Lebensalter ſpricht.

24) Was ihr wollt, oder der drei Königsabend

iſt die Geſchichte einer unglücklichen Liebe, die zuletzt glücklich ausgeht. Herzog Orſino in Illyrien iſt ein ritterlich anmuthiger, kunſtgebildeter und phantaſtiſcher Herr. Er liebt, liebt phantaſtiſch, peinvoll und hoffnungslos die reiche Wittwe Gräfin Olivia.

Das Stück beginnt mit der Liebesklage, Muſikanten ſind verſammelt, den Herzensſchmerz des Herrn zu lindern.

Iſt Liebesnahrung die Muſik, ſo ſpielet auf!
Gebt mir das Uebermaß davon, daß überſättigt
Der Appetit darnach erkranke und ſo ſterbe.
Nochmals die Melodie! Sie ſank erſterbend hin!
Ach, ſie kam in mein Ohr, wie 'n ſüßer Süd,
Der hinſtreicht über einen Hügel von Violen
Und Düfte raubt und giebt. — Genug! nicht mehr!
Es tönt mir nicht ſo ſüß mehr jetzt, als wie zuvor! —
O Geiſt der Liebe, wie biſt du ſo ſchnell und friſch!
Ob deine Macht ſchon alles gleich der See
Erfaßt, ſo kommt doch nichts in ſie hinein,
Es fällt vielmehr in Abbruch und zu niederm Werth
In der Minute. So voll von Geſtalten iſt die Liebe,
Daß ſie allein nur höchſt phantaſtiſch iſt.

Bei dem liebesſiechen Herzog meldet ſich nun, als Page verkleidet, Viola, ein Mädchen, das an die Küſte Illyriens durch einen Schiffbruch verſchlagen worden iſt und in männlicher Verkleidung Sicherheit in ihrer Verlaſſenheit ſucht, bis ſie ihren Bruder wieder gefunden habe. Viola wird als Page von dem Herzog angenommen und als Bote an ſeine Geliebte, die reiche Gräfin Olivia, entſendet. Olivia wendet Viola, die ſie in ihrer Pagentracht für einen Mann hält, ihre Gunſt zu und dies erregt die Eiferſucht des Herzogs. Viola kommt nun in eine höchſt zarte Situation, behauptet ſich aber darin mit ausnehmender Anmuth und einer ſo tiefgefühlten echtweiblichen Feinheit, daß ſie zu den liebenswürdigſten Frauengeſtalten gehört, die Shakespeare geſchaffen hat.

Olivia, die vornehm erzogene, eigensinnige Dame, die keinen Widerspruch ertragen kann, die den Herzog, der als vornehmer Herr um sie und nur vornehm aus der Ferne wirbt, gerade deshalb nicht mag, faßt die heftigste Leidenschaft zu seinem Diener. Violen dagegen ergreift eine tiefe, stille, geduldige Liebe zu Oliviens unglücklichem Liebhaber, dem Herzog. Viola ist mehr sentimental-humoristisch gehalten, und unterscheidet sich so ganz merklich von der elegisch-ernsten Helene in Ende gut alles gut, die in einer ähnlichen Situation ist und auf die ich sogleich komme. Endlich klärt sich das Geheimniß auf, daß Viola ein Mädchen ist, der Herzog erkennt in Viola den wahren Gegenstand seiner Liebesphantasien, den wahren Genius des Süd's, „der hinstreicht über einen Hügel von Violen", er heirathet Viola. Olivia heirathet den Bruder derselben und ihr Ebenbild, Sebastiano.

In die romantische Haupthandlung dieser Doppelneigung hinein verschlingt sich aufs Ergötzlichste die Nebenhandlung mit zwei komischen Freiern Oliviens, dem wüsten, albernen Landjunker Sir Andrew Ague-Cheek, Fieberwange, der den Pagen Viola zum Duell herausfordert, und der vergnüglichsten Person des Stücks Malvolio, Olivien's Haushofmeister, dem eingebildeten puritanischen Pedanten des Stücks, der auf's Tollste verspottet, verhöhnt und ausgelacht wird. Maria, die schalkhafte Kammerjungfer Olivien's ist die Vermittlerin dieses tollen Spaßes, indem sie ihm einen Brief in die Hand spielt, den Malvolio, weil Maria täuschend die Handschrift Olivien's

nachzuahmen weiß, für von Olivia geſchrieben hält. Olivia geſteht darin Malvolio ihre Liebe, ſie ſchreibt ihm: „Im Geſchick ſtehe ich über dir, doch laß dich Größe nicht abſchrecken. Einige ſind hochgeboren, andere erobern ſich Hoheit, anderen wieder wird ſie zugeworfen. Erinnere dich, wer deine gelben Strümpfe lobte und dich immer mit gekreuzten Strumpfbändern zu ſehen wünſchte. Wenn du meine Liebe erwiderſt, ſo laß es in deinem Lächeln ſichtbar werden. Das Lächeln ſteht dir ſehr wohl, darum lächle immer in meiner Gegenwart, mein ſüßer Geliebter!“ Darauf geht Mavolio ſofort in's Geſchirr, er läßt ſich nicht durch Größe abſchrecken, er erſcheint vor Olivien in gelben Strümpfen und gekreuzten Strumpfbändern und er thut vor ihr nichts als lächeln. Im Briefe ſtand weiter: „Streif deinen niedrigen Balg von dir, zeige dich unzufrieden mit der Dienerſchaft, laß deine Zunge von politiſcher Weisheit überſtrömen, arbeite dich in die Capricen des Sonderlings hinein.“ Auch dem gemäß thut Malvolio, und ſo wird die Tollheit bis auf die Neige ausgekoſtet. Er wird in eine finſtere Kammer eingeſchloſſen, man ſchickt den Narren, als Pfarrer verkleidet, zu ihm, um ihm den Teufel auszutreiben, endlich wird er, als die Sache mit dem Briefe ſich aufklärt, als der tollſte Geck und Laffe verlacht. Der Clown, der Hausnarr, begleitet ſeinen Abgang mit den Spottworten: „Einige werden hochgeboren, andere erobern ſich Hoheit, andern wieder wird ſie zugeworfen.“ Dieſer Narr iſt ein ſehr anſchläglicher Kopf. Viola ſagt von ihm:

„Der Burſch iſt klug genug, den Narr'n zu ſpielen,
Und das geſchickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune derer, über die er ſcherzt,
Der Menſchen Art, die Zeit muß er beachten
Und wie der Falk' auf jede Feder ſtürzen
Die zu Geſicht ihm kommt. Das iſt ein Handwerk
So voller Arbeit, als die Kunſt des Weiſen.
Denn Thorheit, weislich angebracht, iſt Witz.
Wird närr'ſch der Weiſe, wird er ganz unnütz."

25) Ende gut, Alles gut.

Dieſes Stück giebt ebenfalls die Geſchichte einer und zwar noch weit hoffnungsloſeren unglücklichen Liebe, die aber doch auch noch zuletzt von Glück gekrönt wird. Die Situation iſt hier um Vieles ernſter. Es handelt ſich um die unglückliche, ganz hoffnungsloſe Liebe eines armen Mädchens, Helene, zu einem reichen franzöſiſchen Herrn, dem Grafen von Rouſſillon, der ganz von ſeinem Standesvorurtheil erfüllt iſt, und von der Tochter eines Arztes, obgleich ſie jung und ſelten ſchön und klug iſt, gar nichts wiſſen will. Helene iſt eine Art Käthchen von Heilbronn. „Es hat wohl", ſagt Mrs. Jameson in ihren Frauen Shakespeare's, „niemals ein ſchöneres Bild von im Stillen gehegter Liebe gegeben, als das Helenens. Ihre ſtille Liebe verzehrt ſich nicht ſelbſt im ſtummen Schmachten, ſie härmt ſich nicht in Gedanken ſelbſt ab, ſie iſt nicht rein paſſiv, verzweifelt nicht an ihrem Abgotte, nein, Helene iſt im Gegentheil kräftig in ihrer innern Spannung, geduldig hoffend, ſie hält ſich durch die ſanfte Energie ihrer hingebenden Treue

immer innerlich aufrecht.“ Es ist der Sohn ihrer Wohlthäterin, Graf Bertram von Roussillon, welchen sie liebt. Bertram, der auf den äußerlichen Vorzug seiner Adelsabstammung versessene, sich in seiner stattlichen äußeren Cavalier-Erscheinung ganz in eitles Wohlgefallen verlierende, nur auf Ruhm und Thaten denkende, im Gemüth noch ganz unentwickelte junge französische Herr, die wortkargste Hauptfigur, die Shakespeare gegeben hat, erwidert die Liebe des armen, aber im Gemüthe zu einer seltenen Reife ausgebildeten Mädchens mit abstoßender, ja mit beleidigender Gleichgültigkeit, weil sie vom bürgerlichen Stande und dazu gar die Kammerfrau seiner Mutter ist. Er heirathet sie nur auf den ausdrücklichen und strengen Befehl seines Lehnherrn, des Königs von Frankreich, den sie durch ein Arkanum ihres verstorbenen Vaters von einer schweren Krankheit befreit hat. Bertram heirathet Helenen mit dem ausgesprochensten Widerstreben und bethätigt ihr dasselbe sofort, indem er sie unmittelbar nach der Hochzeit verläßt, ihr nicht einmal einen erbetenen Abschiedskuß giebt. Helene, in ihrer demuthsvollen Grazie, fährt fort, ihren Bertram treu zu lieben, sie ist sogar ohne Groll gegen ihre Nebenbuhlerin Diana, die sie, dem Grafen nachreisend, in Florenz trifft. Helene liebt ihren Bertram, weil sie ihn eben liebt, wie Othello eifersüchtig ist, weil er es eben ist — denn, sagt sie, „wenn Bertram hin ist, giebt's kein Leben mehr.“ Die Liebe und die Eifersucht haben keinen Grund, sie sind beide eben da, weil sie da sind. Aber die wahre und reine Liebe der Frau ist

ohne den männlichen Egoismus. Helenens Liebe ist ihre innerste Befriedigung, ihre Glückseligkeit, ja es ist ihre Religion. Sie weiß es, daß sie nur als „armes“ Mädchen, nicht als Mädchen schlechthin, von Bertram verschmäht wird, sie hegt ein unbegrenztes, schwärmerisches, religiöses, göttliches Vertrauen, daß es doch noch einmal ihren Liebkosungen, ihrer Sorgfalt, ihrer unendlichen Herzenszärtlichkeit gelingen werde, es zu bewirken, „daß ihr Herr auf sie blicke.“ Zuletzt kommt denn das gute Ende: Helene wird noch mit ihrem Bertram glücklich, als dieser, durch einige Erfahrungen gereift, aus dem italienischen Kriege nach Frankreich heimkehrt und nachdem er den Tod Helenens, der von ihr selbst mit Fleiß ausgesprengt worden war, vernommen hat, anderen Sinnes wird, es fühlt, welche Perle er weggeworfen hat.

Die humoristische Figur in Ende gut, Alles gut ist Parolles, der prahlende Soldat, der miles gloriosus, er ist in diesem Betracht ein Seitenstück zu Fallstaff. Parolles ist der Stutzer, Bramarbas und Poltron, der in gelb und roth geht und daher von Shakespeare als „der taftgeschnitzte Halunke“ bezeichnet wird, „mit dessen Saffran die ganze ungebackne und teigichte Jugend einer Nation könnte umgefärbt werden“, er nennt ihn auch „eine rothgeschwänzte Hummel.“ Parolles, zwar nur eine Nebenfigur als Gesellschafter Bertram's, ist mit so zahlreichen Fäden an das Hauptinteresse festgeknüpft, daß es scheint, als stehe er nothwendig mit der Haupthandlung in Verbindung. Er ist der falsche Freund des jungen Grafen,

der als ſolcher von dem alten Lafeu entlarvt wird. Von dem Moment an, wo Bertram Helenen ausſchlägt, argwohnt Lafeu Parolles' Einflüſterung und verfolgt ihn von da an mit unerbittlicher Strenge, bis zu ſeiner gänzlichen höchſt komiſchen Entlarvung bei der Expedition nach der verlornen Trommel, wo er im Hinterhalt von Bertram's Officieren, ihm unbekannt, wer ſie ſind, gefangen genommen wird, wobei er „wie ein Mädchen, das ihre Milch verſchüttet hat, greint“ und ſodann noch mit verbundenen Augen durch dieſe Officiere in einer wildfremden barbariſchen Sprache geängſtigt wird, daß man Folterwerkzeuge holen wolle, um ihm Geſtändniſſe zu erpreſſen, die er denn ſofort in reichſter Fülle giebt, dadurch aber wieder in neue drollige Ungelegenheit kommt. Auch Lafeu in ſeiner halbväterlichen Rolle iſt mit ſichtbarer Vorliebe gezeichnet. Eine Merkwürdigkeit iſt, daß ihm das einzige deutſche Wort, das in Shakespeare vorkommt, in den Mund gelegt wird, das Wort: „Lustik“, das von Holland aus, zu des Dichters Zeit in das merry England verbreitet worden war.

Das Stück Ende gut, Alles gut führte zuerſt den Namen: Loves labour won, Gelohnte Liebesleiden — es ſollte wahrſcheinlich den Gegenſatz zu den verlornen Liebesleiden bilden. Die Fabel iſt einer Novelle von Boccaccio entlehnt, aber wundervoll verſchönt und verklärt.

Wie die beiden eben beſprochenen Stücke: Was ihr wollt und Ende gut, Alles gut, die weibliche Hingebung, Fügſamkeit und Unterwerfung darſtellen,

ſo ſtellen die beiden nun folgenden den weiblichen Trotz und Uebermuth dar.

26) Das gebrochene Trotzköpfchen.

Dieſes Trotzköpfchen heißt Katharina und ſie iſt die älteſte Tochter eines Edelmanns aus Padua. Ihr Vater hat den Entſchluß gefaßt, die zweite ſanfte Tochter Bianca nicht eher zu vermählen, bis die wilde, zornige Käthe ihren Mann gefunden habe. Während Bianca eine Menge Freier findet, findet Katharine keinen. Endlich aber entſchließt ſich ein junger Edelmann aus Verona, Petruccio, einen Verſuch mit ihr zu wagen. Er bedient ſich des ſchlauen Mittels, ſie mit ihrer eigenen Laune todt und mürbe zu machen. Er macht ſeine volle Geſchlechtspotenz gegen ſie geltend, er ſetzt ſich bei ihr in Reſpect. Er iſt gegen Katharinen ſelbſt, indem er auf's Vergnüglichſte ihrer Eitelkeit ſchmeichelt, der liebenswürdigſte Mann und doch auch zugleich auf eine Manier, der ſie nicht ausweichen kann, auf eine Manier, die die Sachen nimmt, als könnten ſie gar nicht anders genommen werden, der beſtimmteſte Gebieter. Gegen ſeine ſämmtlichen Umgebungen ſtellt er ſich als der geſtrengſte, zornigſte und wildeſte Herr dar. Auf dieſe Weiſe hält er ſie in ſteter Furcht und Schrecken. Das Trotzköpfchen wird damit ganz gründlich gebrochen und Katharina erweiſt ſich nun als das Muſterbild einer unbedingt fügſamen, in alles willig ergebenen Gattin, während im Gegentheil die früherhin ſo ſanfte Bianca in ihrer Ehe gar ſehr bald ihren Eigenſinn durchblicken

läßt. Es ist über die Maßen ergötzlich, wie am Ende des Stücks Katharina selbst sogar noch mit einer förmlichen Apologie der weiblichen Sanftmuth und Folgsamkeit auftritt. Dieses Lustspiel, das gebrochene Trotzköpfchen, ist noch aus der ersten Jugendzeit und eines der heitersten Lustspiele Shakespeare's. Der Stoff der Handlung ist einem Stücke des Ariost entlehnt.

Zu dem Stück gehört noch ein Vorspiel, eine Art Posse, wo der alte Spaß benutzt ist, daß ein müssiger Lord einen versoffenen Kesselflicker findet, den er mystificirt und ihn glauben läßt, er sei nur an der fixen Idee, ein Kesselflicker zu sein, krank, er sei eigentlich ein reicher mächtiger Lord. Es wird ihm der Page des Lords als Lady zugeführt und an deren Seite sieht er sich das Stück an. Holberg hat das Sujet bekanntlich zu einem völligen Lustspiel bearbeitet.

27) Viel Lärm um nichts.

Dieses Lustspiel ist die reizendste Darstellung des Triumphes des weiblichen Uebermuthes, der Koketterie, aber einer Koketterie im edelsten Style und im liebenswürdigsten Gewande. Es ist ebenfalls eines der heitersten Conversations-Lustspiele Shakespeare's. Die Handlung stellt die Liebesgeschichte zweier Paare dar. Das erste Paar ist Beatrice und Benedetto. Beatrice, von vergnüglichster Laune, sprudelndem Witze und tollem ausgelassenen Muthwillen überströmend, eine helle fixe Brünette, ist die Nichte des Gouverneurs von Messina. Ihr ist „kein Mann, wie

ihn Gott geſchaffen hat, gut genug.' Neben ihr ſteht als Liebhaber der capitaleheſcheue, profund und joviale, grundgutmüthige und tapfere Signor Benedetto von Padua, der von Beatricen ſo lange und ſo arg verſpottet, verhöhnt und gemißhandelt wird, daß es, wie er ſelbſt klagt, „ein Klotz nicht hätte aushalten können.“ Das zweite Liebespaar iſt die ſanftmüthige, ihrem geiſtig überlegenen Mühmchen weithin untergeordnete Hero, eine ſentimentale, ſtille Blondine, und der ehrſame, aber kluge, auf ſeinen Vortheil wohlbedachte Claudio, welcher zwar eheluſtig iſt, aber doch gleich zuerſt ſich erkundiget, ob ſeine Geliebte auch einziges Kind und Erbe ſei. Die Intrigue des Stücks iſt dieſe, daß das eheſcheue und das eheluſtige Paar zum Gegentheil ihrer vorherrſchenden Intentionen bewogen werden: Beatrice und Benedetto werden in einander verliebt gemacht, es gelingt dieſes Wunder bei der nach der überaus köſtlichen Maskeradenſcene angeſtellten nicht minder höchſt ergötzlichen Gartenſcene im Mondſcheine im zweiten Acte, wo erſt Benedetto in ſeinem Verſtecke in der Laube vom Hörenſagen, daß Beatrice in ihn verliebt ſei, verliebt gemacht wird und dann auf ganz gleiche Weiſe bei der Gartenſcene im dritten Act Beatrice. Dagegen wird Claudio von Hero, weil er dieſelbe für untreu hält, getrennt. Zuletzt klärt ſich alles auf und beide Liebespaare gehen zum Altare. Man ſieht es kommen, daß Claudio und Hero eine fein bürgerlich-ehrſame, Beatrice und Benedetto aber eine ſehr humoriſtiſch-geniale Ehe mit einander führen werden. Der Cha-

rakter, der in dem Stücke das böſe Princip repräſentirt, iſt der Bruder des Prinzen von Aragon, Don John. Er iſt eine unheimliche Perſönlichkeit, völlig leidenſchaftslos, in ihm iſt das volle Unbehagen an ſich ſelbſt individualiſirt, bei ihm iſt alle Luſt und Freude an ſich hinweg, er iſt allem Humor abſolut fremd; er kennt nur die eine kalte Luſt und Freude, die, zu ſchaden, er bewirkt es, daß Claudio von Hero ſich trennt. Eine beſonders ergötzliche Zugabe in dieſem Luſtſpiele ſind die burlesken Gerichtsdienerſcenen. Der Stoff iſt einer Novelle des Bandello entlehnt.

Viel Lärm um nichts iſt das Luſtſpiel Shakespeare's, in welchem der Witz und die Heiterkeit durch und durch die Handlung durchdringt, wo die Komik gleichſam zur feinſten Geiſtigkeit ſublimirt erſcheint und alles ſich in dieſe reizende Atmoſphäre hineintaucht. In keinem andern Luſtſpiel hat Shakespeare wieder ſo einen fortwährenden Triumph des Geiſtes der Freude gefeiert. Hier tritt er ganz wie der moderne Ariſtophanes auf.

28. Der Kaufmann von Venedig.

Unter allen Luſtſpielen Shakespeare's iſt der Kaufmann von Venedig wohl das gediegenſte. Wegen dieſer ſeiner Gediegenheit hat es nicht nur in England, ſondern auch in Deutſchland die größte Popularität ſich erworben. Idealität und Realität, Allgemeines und Individuelles ſind im Kaufmann von Venedig vollendet gemiſcht und mit Meiſterſchaft gegen einander abgewogen. Wie Macbeth die vollendete moderne Tragödie, ſo iſt der Kaufmann von Venedig die

vollendete moderne Comödie zu nennen. Es iſt das Stück, in welchem Shakespeare die Freundſchaft verherrlicht. Es iſt der Pendant zu Romeo und Julia, das die Liebe verherrlicht. Wie man ſagt, hat Shakespeare mit dieſem Stücke eine Huldigung ſeinem Freunde, dem Grafen von Southampton, dargebracht: dieſer hatte ihm zu ſeiner Betheiligung am Globustheater damals die Summe von 1000 Pfund vorgeſchoſſen. Das ſollten die 3000 Ducaten ſein, die im Stücke vorkommen. Es behandelt die Freundſchaft Antonio's, des reichen, hochgeſinnten und feingebildeten, vornehmen Kaufmanns von Venedig mit ſeinem Vetter Baſſanio. Dieſer Baſſanio iſt ein armer Cavalier, dem mit der reichen Heirath, die er an Portia macht, das Glück ins Haus kommt. Ohne Verdienſt wird er der auserkorne Geliebte der Portia, der ſchönen, reichen Erbin von Belmont. Portia iſt die Hauptfigur des Stücks, eine lebenswarme, durch und durch friſche, kräftige, mit dem reichſten Geiſt und dem liebenswürdigſten Humore ausſtaffirte venetianiſche Jungfrau. Portia iſt eine der ſchönſten Frauengeſtalten Shakespeare's, eine völlige weibliche Schönheit, die, wie Mrs. Jameson ſagt, „wie ein grüner Orangenbaum zugleich weiße, duftige Blüthen und goldene, ſaftige Früchte an ſich trägt.“ „Wie ein herrlicher athmender Tizian“, ſagt Mrs. Jameson weiter, in der Galerie ihrer Shakespeare'ſchen Frauenbilder, worunter Portia eins der beſonders gelungenen iſt, „ſteht Portia neben dem prachtvollen Rembrandtbilde“ des gegen alle Chriſtenſeelen

ergrimmten, fühllos geizigen und unerbittlich grausamen Juden Shylock und „durch die schwarzen Schatten desſelben werden ihre Glanzlichter erhöht.“ Wie in Antonio die großartige, ideelle Seite der Kaufmannſchaft repräſentirt iſt, wo das Geld nur als Mittel zu erhöhtem Lebensgenuß, feiner adeliger Bildung und großmüthiger Verwendung für Freunde erſcheint, ſo iſt Shylock der Repräſentant der egoiſtiſchen, materiellen Seite des Handelsſtands, wo er nur auf Mammonsaufhäufung und Wucher ausgeht.

Die nicht nur ſchöne, ſondern auch überaus kluge Portia rettet, nachdem ſie ſich mit ihrem Vetter, dem berühmten Rechtsgelehrten Bellario in Padua in Rapport geſetzt hat, als Doctor verkleidet, den Freund ihres Gemahls, den Kaufmann von Venedig Antonio aus den Klauen des furchtbaren Juden. Was ſo nahe liegt, aber Allen nicht eingefallen iſt, fällt ihr ein: ſie macht Shylock durch ihre überraſchende Klugheit damit es unmöglich, das durch die Nichtbezahlung der verfallenen Schuld ihm verwirkte Pfund Fleiſch aus Antonio's Körper zu ſchneiden. Auch hier ſtehen dem Hauptliebespaare, Portia und Baſſanio, zwei andere Paare zur Seite: Jeſſika, Shylock's Tochter, „die allerſchönſte Heidin, die allerliebſte Jüdin,“ wie der humoriſtiſche Lanzelot Gobbo, Shylock's Diener, ſie nennt, und der muntre und geiſt- und empfindungsreiche Cavalier Lorenzo und dann: Neriſſa, Portia's gewandte, vertraute Kammerfrau, die ihrer Herrin Schickſal mit den ihren Freiern zur Auswahl vorgelegten drei verhängnißvollen Käſtchen zu ihrem

eigenen Schickſal macht und ihr Geliebter, der luſtige, ſcherzhafte, tolle Cavalier Graziano. Die Glanzſcenen des Stücks ſind die Käſtchenwahlſcene mit ihren ſanften Prachtaccorden im dritten Act, die feierlich-ernſte Gerichtsverhandlungsſcene im vierten Act, die magiſche Mondſcheinnachtsſcene im fünften Act, wo Lorenzo die ſchönen Worte über die Sphärenmuſik und die Gewalt der Töne über den Menſchen ſagt, und endlich beim Schluß die höchſt komiſche Ringaushändigungsſcene.

29. Die luſtigen Weiber von Windſor.

Der Held dieſes Luſtſpiels, das wie geſagt das einzige iſt, das in England ſelbſt ſpielt, iſt der aus König Heinrich IV. wohlbekannte dicke, humoriſtiſche Sir John Falſtaff, um deſſentwillen, wie ſchon beiläufig erwähnt ward, das Stück von Shakespeare auf Befehl der Königin Eliſabeth ausdrücklich gedichtet worden ſein ſoll. Gedruckt wurde es ſchon 1601 und am 18. Januar 1601 in die Regiſter der Stationer's Company mit den Worten eingetragen: „An excellent and pleasant conceited comedie of Sir John Faulstoff and the Merry Wives of Windsore.“ Der „epikureiſche Schurke“ legt ſich auf „franzöſiſche Pouſſage, wie heut zu Tag ſie Mode iſt“ in dieſem Stück und wird in demſelben in ſeinen ergötzlichen Liebesabenteuern mit den beiden ehrſamen Damen Ford und Page in ſeiner komiſchen Glorie vorgeführt. Er hat ſich in die Liebesabenteuer mit beſagten Damen eingelaſſen, um Geld von ihnen zu erſchnappen,

er meint, ſie ſollen „ſein Oſt- und Weſtindien werden und er will nach beiden Hemiſphären Handel treiben,“ aber er wird gar arg geprellt. Erſt wird er in einen Wäſchkorb eingepackt, ins Waſſer geworfen. Er beklagt ſich darüber, als er mit heiler Haut davon gekommen, auf die vergnüglichſte Weiſe. „Man konnte, ſagt er, aus meiner Taille abnehmen, daß ich einige Behendigkeit im Sinken beſitze: wäre der Grund ſo tief als die Hölle, ich müßte hinunter. Ich wäre erſoffen, war nicht das Ufer zu ſeicht und ſchlammig. Das iſt ein Tod, den ich verabſcheue. Waſſer ſchwellt auf, welches Ungeheuer wäre aus mir Dickbauch geworden!“ Ein zweitesmal geht's ihm noch ſchlimmer. Er muß nun auch noch, nachdem er die Waſſersnoth durchgemacht hat, die Feuersnoth durchmachen. Er wird, als alte Frau verkleidet „in allen Farben des Regenbogens“ durchgeprügelt und zuletzt bei einem Elfenſpuk im Park von Windſor, wobei beiläufig der Hoſenbandorden glorificirt wird, als Jägergeſpenſt mit einem Hirſchgeweih vermummt, mit Fackeln durchgebrannt und dem ſchallenden Gelächter preisgegeben.

Die luſtigen Weiber von Windſor ſind faſt ganz in Proſa geſchrieben, und das Stück, das am Anſchaulichſten in die häusliche Sphäre, in den bürgerlichen Comfort des engliſchen Familienlebens einen Einblick gewährt. In der Familie Ford ſteht der eiferſüchtige Ehemann ſeiner gemüthlichen, luſtigen Ehehälfte gegenüber, in der Familie Page iſt der Mann der geduldigere Theil und die Frau die fire, helle, reſolute, energiſche Perſon; ihre Tochter, das

liebliche Aennchen, ist die Geliebte des tüchtigen Mr. Fenton und das Knäblein William hat im vierten Act beim Pfarrer Evans die köstliche lateinische Stunde.

Köstliche Nebenfiguren sind in den lustigen Weibern von Windsor der dumme Junker Düune, Slender, der Neffe des pedantischen, schuftigen Friedensrichters Schaal, Shallow aus Heinrich IV. mit seinem dummen Pagen Simpel, der pedantische, gutmüthige Pfarrer Evans mit seinem wälischen Jargon und der Arzt, Doctor Cajus, ein echter cholerischer Franzose. Dazu kommen noch die Falstaff-Cumpane, Bardolph, Pistol und Nym und Falstaff's Diener Robin, der phantastische Wirth von der Hosenbandschenke und die aus Heinrich IV. bekannte Frau Quickly oder Hurtig, die hier als Haushälterin des Dr. Cajus auftritt, endlich noch Rugby, der Diener des Doctors. Das sind nicht weniger als zwanzig Personen, sämmtlich bestimmt individualisirt und specifisch von einander in festumrissenen Zügen unterschieden, so daß man hier über den Reichthum der Charakteristik besonders erstaunen muß.

Die acht letzten Stücke Shakespeare's, die noch zu besprechen sind, sind die theils mythischen, theils romantischen Phantasiestücke:

Pericles, Fürst von Tyrus,
Der Sommernachtstraum,
Der Sturm,
Troilus und Cressida,

Timon von Athen,
Maß für Maß,
Das Wintermärchen und endlich
Cymbeline.

Von dieſen acht Stücken fallen nur zwei: Pericles und der Sommernachtstraum in die früheren Jahre des Dichters, die andern ſechs alle ſind aus ſeiner ſpäteſten und reifſten Zeit.

30. Pericles, Fürſt von Tyrus.

iſt ein in Betreff der Echtheit, wie Titus Andronicus, zweifelhaftes Werk, war aber wie Titus Andronicus ein gern geſehenes. Es enthält die romantiſche Legende von der Heirath des Titel-Helden mit Thaiſa, der Tochter des Königs von Pentapolis (in Nordafrika) und der Geburt der ſchönen Marina auf dem Meere, die Geſchichte des Verluſtes von Mutter und Tochter, des Auftretens der himmliſchreinen, von Seeräubern nach Mitylene im griechiſchen Archipel an einen unreinen, dem ſchönen Laſter geradezu gewidmeten Orte verkauften Marina, aus dem ſie mit ihrer engelgleichen Tugend auf die wunderbarſte Weiſe, allein durch die hohe Haltung ihrer glorreichen Seele ſich rettet und endlich die Geſchichte der Wiedervereinigung des Vaters mit Mutter und Tochter. Der Stoff iſt aus der bekannten Erzählung von Appollonius von Tyrus entlehnt, die in den gestis Romanorum vorkommt. Shakespeare nahm ihn aus der älteren engliſchen Bearbeitung in Gower's Confessio amantis und läßt deshalb Gower ſelbſt in dem Stück als Chorus auftreten.

31. Der Sommernachtstraum, Mid-Summer-Night's Dream.

Der Sommernachtstraum iſt von den beiden Zauber-Comödien, die Shakespeare am Anfang und am Ende ſeiner Laufbahn gedichtet hat, die frühere; die ſpätere iſt der Sturm. Beide ſind die reinſt-poetiſchen Compoſitionen unter allen Compoſitionen Shakespeare's. Der Sommernachtsraum ſpielt am Hochzeitsfeſte des Theſeus, Herzogs von Athen, mit Hippolyta, der Königin der Amazonen, theils in Athen, theils in einem Walde bei Athen. Das Stück iſt, wie Verlorne Liebesleiden und Wie es euch gefällt, an deren genialen Ton es am Nächſten anklingt, ein Gelegenheitsſtück, welches Shakespeare, wie jene, bei Gelegenheit eines Vermählungsfeſtes auf irgend einem Landſitze eines ſeiner Gönner in die Scene gehen lies. Theſeus und Hypolita repräſentiren das Brautpaar aufs Stattlichſte und was die Handlung betrifft, ſo hat Shakespeare höchſt wahrſcheinlich wieder, wie in Verlorne Liebesleiden, Selbſterlebtes eingeſchaltet, namentlich in der berühmten Waldſcene, wo der ſchelmiſche Geiſt Puck die beiden Freier hetzt und ſeinen Schabernack mit ihnen treibt. Die Haupthandlung iſt nämlich die Liebesgeſchichte zweier holder, reiner Mädchen, eines glücklich und eines unglücklich liebenden Mädchens. Die glücklich Liebende iſt die kleine muntere und kecke Hermia, die unglücklich Liebende iſt die ſchlanke, ſchüchterne, von der Liebesleidenſchaft bis zum Selbſtvergeſſen ergriffene Helena. Mid-

Summer-Night's Dream, Sommernachtsraum, eigentlich Johannisnachtstraum, heißt das Stück, weil in der Johannisnacht nach dem Volksglauben die Zauberer umherschwärmen und mit ihnen die unterthänigen Geister, im Kampf mit einander begriffen. Die Entwickelung der Liebesintriguen ist mit der phantastischen Zauberwelt Oberon's und Titania's, des Königs und der Königin der Elfen, und Puck's, ihres Dieners, auf die reizendste und anmuthigste Weise verschlungen. Das süßeste, holdseligste Behagen einer frisch und tief sich ausathmenden Phantasie, das schalkhafteste, launigste Spiel eines heitern, treuherzigen, sich immer wie über Rosen- und Goldwolken mit seinen leichten Schwingen bewegenden Humors erfüllt dieses wunderbar verflochtene Stück, das mit dem allseitigen, vollkommenen Glücke der drei liebenden Paare endigt und mit der vollkommenen Wiederaussöhnung Oberon's und Titania's, welche mit einander in Streit gerathen waren. Im fünften Act führen die athenienſischen Handwerker vor ihrem Herzog das rare Stück von Pyramus und Thysbe aufs rarste auf und ganz zum Beschluß singen und segnen die Elfen den Palast des Theseus für die Hochzeitsnacht auf die feierlichste und herzergreifendste Weise ein.

Bekanntlich ist es Tieck in seinem Alter geglückt, mit dem Sommernachtstraum seine langgehegte Idee einer altenglischen Bühne zur Ausführung zu bringen — nächst der altenglischen von ihm wieder hergestellten Scenerie sollte auch die von Mendelssohn-Bartholdy dazu componirte Musik die Wirkung noch zur Stei-

gerung bringen. Aber Rapp, der Tübinger neuſter Ueberſetzer Shakespeare's bemerkt mit großer Einſicht: „Eines liegt auf der Hand: altengliſche Scenerie und unſere italieniſche Orcheſter-Oper-Geſangsmuſik ſind Elemente, die ſich widerſprechen. Je ſchöner dieſe Muſik iſt, deſto mehr wird ſie die poetiſche Wirkung ſtören; es iſt daſſelbe Mißverſtändniß mit den griechiſchen Tragödien. Als man in Italien die griechiſche Tragödie wiederherſtellen wollte, erfand man die Oper. Jeder ähnliche Verſuch wird in den nämlichen Abweg zurückfallen. Griechiſche Tragödie und Shakespeare'ſches Zauberſpiel (man kann das Calderoniſche und auch Molieriſche Feſtſpiel beiſetzen) waren nur möglich, wo keine ſo ausgebildete Muſik beſtand, wie jetzt. Die Orcheſtermuſik und unſere Art den Chor zu ſingen, kann ſchlechterdings nur die Poeſie zudecken, ſtatt ſie zu heben. Die Poeſie zieht immer den Kürzern, wo ſie in momentaner Wirkung mit den Künſten der Sinnlichkeit concurriren ſoll, und Shakespeare, Calderon, Moliere hätten ſich ſchwerlich bemüht, muſicaliſche Wirkungen im Drama zu ſuchen, wenn ſie geahnet hätten, wie dieſe Kunſt im Laufe der Zeit ihre eigne untergraben ſollte. Aber das hat Italien der engliſchen, ſpaniſchen und ſonſtigen Poeſie zum Schaden bewirkt."

Ganz dieſelbe Meinung ſpricht Gervinus in der Beſprechung des Sommernachtstraums aus und jeder, der die Schönheiten Shakespeare's nur entfernt zu fühlen fähig iſt, muß die Wahrheit der Täuſchung, die man ſich machte, flagrant finden — „wie konnte

man ein ſo ätheriſches Traumgebilde mit einem Marſchlärm von Pauken und Trompeten unſanft ſtören — eben da, wo Theſeus ſich über das luftige Gewebe dieſer Erſcheinungen ausläßt?"

32. Der Sturm

iſt der Pendant zum Sommernachtstraum, die zweite, ſpätere und ungleich reifere der beiden Zaubercomödien die Shakespeare gedichtet hat und gewiß eins ſeiner wundervollſten Dramen. Wie der Sommernachtstraum an den Ton von „Verlorne Liebesleiden" und „Wie es euch gefällt" erinnert, hat der Sturm den Hauch von dem noch zu beſprechenden Stück: „Cymbeline." Es iſt eine Friſche und dabei zugleich eine Reife in dieſem Stücke niedergelegt, die noch bei weitem zauberiſcher ſind, als der Zauberſpuk, den es vorführt. Dabei wird man gleichſam auch ſinnlich von der Friſche der Seeluft und der Waldeswildniß angeweht, die auf der Inſel iſt, auf der das Stück ſpielt. Eine eigentliche dramatiſche Handlung hat daſſelbe gar nicht: alle Verwicklungen werden im Voraus durch die Allgegenwart des Luftgeiſtes Ariel abgeſchnitten, die Poeſie löſt, ehe ſie ſich ſchürzen können, alle Intriguen, die Wirklichkeit der Welt geht im Zauber der Poeſie auf, aller Stoff vergeiſtigt ſich gewiſſermaßen unter dem Zauberſtab der Phantaſie in reine Form, der Dichter zeigt hier, daß er der wahrhaftige Schöpfer aus dem Nichts des Stoffs iſt und in ſofern iſt dieſer Sturm die ſublimſte Quinteſſenz aller Shakespeare'ſchen Poeſie.

Das Stück beginnt mit einem Seesturm auf dem Meere, wo, wie Miranda zu ihrem Vater sagt:

„Der Himmel scheint's, will feurig Pech ergießen,
Allein die See steigt auf der Wolken Nacken
Und saust die Flammen aus."

Es ist das eins der grandiosesten plastischen Bilder des großen Dichters, dem sich nur etwa das berühmte:

— — „Der Tag
Steht heiter lächelnd mit gehob'nen Zehen
Dort auf der fernen Nebelberge Spitzen."

in Romeo und Julia an die Seite stellen kann.

Die erste Scene spielt auf dem Verdeck des neapolitanischen Königsschiffs und Shakespeare handhabt hier zum Entzücken seiner Landsleute, denen die Seefahrt die halbe Existenz ausmacht die Sprache der Seeleute mit Virtuosität. Das Schiff, so wird es dargestellt — scheitert an der Zauberinsel, wo der Mann wohnt, der den Sturm erregt hat, der Vater Miranda's, Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand. In Prospero hat Shakespeare die Lehre zur Anschauung gebracht, wie ein König, der nicht sein Königsamt übt, sondern (er war Jahre lang phantastisch in geheime Studien verzückt) anderen das Regiment überläßt, es dadurch verliert. Prospero hat jetzt auf seiner einsamen Insel, durch die Noth aufgestachelt, das Regiment gelernt, er weiß sich jetzt selbst von den Geistern, denen er ernst und streng gebietet, gehorchen zu machen. In Prospero ist das Ideal des edelsten Herrschers individualisirt und zugleich des weisesten; es ist ein Magus, wie Faust, aber von ganz anderm thätigen und practischem Schrot

und Korne. Prospero hat den Sturm erregt, weil die Leute auf dem Schiff sind, die ihn aus Mailand vertrieben haben: sein Bruder Antonio, der die Herrschaft usurpirt hat, Alonso, König von Neapel, der der Lehnsherr von Mailand geworden ist, Sebastian, Alonso's Bruder, und Fernando, Alonso's Sohn; sie waren sämmtlich auf der Rückkehr von Afrika begriffen, wo der König von Neapel so eben dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Claribella mit dem König von Tunis beigewohnt hatte. — Die Versöhnung der beiden Fürsten von Mailand und Neapel wird durch die Liebe Miranda's, Prospero's Tochter, zu Fernando, den Kronprinzen von Neapel, vermittelt. Die ganze Handlung aber ist, wie mit Blumenguirlanden von dem mannichfachsten Zauberspuk der Prospero dienenden Geister auf das Phantastischste eingefaßt und umschlungen. Diese Geister, die scherzenden Elfen und Sylphiden, die den ganzen Luftkreis bevölkern, der behende Ariel an der Spitze, sind mit einer solchen Wahrheit gezeichnet, daß man über die vertrauliche Nähe dieses Außerordentlichen, so Wunderbaren, ja Unerhörten erstaunt. „Shakespeare, sagt Schlegel, trägt nicht nur seine Phantasie in das Reich der Natur, sondern er trägt auch die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie."

Eben so holdselig wie die Feenwelt ist die Liebe Miranda's und Fernando's geschildert mit einer Frische des Gefühls, die nur die ewige Dichterjugend dem bereits gealterten Manne geben konnte. Fernando,

aus dem Schiffbruch Miranda entgegentretend, erinnert unwillkürlich an Odyſſeus, der auf der Phäaken-Inſel Nauſikaa am Strande trifft. In Miranda iſt die ganze Unſchuld und Treuherzigkeit eines fern von aller künſtlichen Bildung in einer paradieſiſch urweltlichen Natur unter der Leitung eines höchſt weiſen Vaters aufgewachſenen holdſeligen Frauenbilds individualiſirt, das aber wieder eine ſo feſt umriſſene Gegenſtändlichkeit hat, als wäre es nach dem Leben gezeichnet. Rapp meint auch, daß Shakespeare in dieſer Miranda ſeine Lieblingstochter Suſanna, die ſeit 1607 an den Arzt Dr. Hall in Stratford verheirathet war, und mit der er ſeine letzten Jahre in Stratford verlebte, portraitirt habe. Die komiſchen Scenen im Stück ſpielen die beiden Matroſen Trinculo, der Narr des Stücks, und Stefano, die ſich mit einer Rumtonne auf die Inſel gerettet haben, hier auf das Ungethüm Caliban, das halb Fiſch, halb Menſch iſt, treffen, mit ihm zum Verderben Fürſt Proſpero's conſpiriren, aber von dem allgegenwärtigen und alles überwachenden Luftgeiſt Ariel aufs Tollſte in Dornen und Sümpfe und zuletzt gar noch von einer wilden Jagd von in Hundsgeſtalt auftretenden Geiſtern gehetzt werden.

Möglich iſt, daß, wie Rapp will, das Stück noch einen geheimen ſymboliſchen Sinn hat, daß Shakespeare mit dieſem Stück ſeine Bühnenlaufbahn beſchließen und vom Publicum Abſchied nehmen wollte, um ſich auf ſeinen ruhigen Landſitz zurückzuziehen. Eine Stimmung

wie dieſe, athmet das Stück allerdings. Die Worte Proſpero's:

„Ich will nach Mailand, wo das Grab mein dritter Gedanke ſein ſoll„

und am Schluß, wo er ſich ans Publicum wendet:

„Nun ſind zu Ende meine Zaubereien"

wären wohl auf den Abſchied des Dichters von London zu deuten.

Der Luftgeiſt Ariel kann neben der elementaren Bedeutung noch die ſymboliſche haben, daß er die ätheriſche Natur der poetiſchen Lebensanſchauung des Dichters, Caliban dagegen die gemeine Natur, den materiellen Eigennutz repräſentirt, mit dem der Dichter in ſeinem Bühnenleben genug zu ſchaffen gehabt hatte.

Drei oder vier Jahre vorher, ehe der Sturm von Shakespeare gedichtet wurde, waren die Bermudas- oder Teufelsinſeln, deren Namen auch im Stücke vorkommt, entdeckt worden. Das Zauberhafte des Stücks hängt mit den vielen damals noch an Fabeln reichen Berichten von Seereiſenden zuſammen, namentlich eine über die Bermuden 1610 gedruckte Reiſebeſchreibung, über die das Jahr zuvor von Sir George Sommers dahin unternommene Expedition, wobei derſelbe vor dieſen „immer ſturmumbrauſten" Inſeln Schiffbruch gelitten hatte, ſcheint ſtark ausgebeutet zu ſein. Man glaubte damals allgemein, die Bermuden ſeien von Teufeln und Hexen bewohnt und verzaubert, als welche die Schiffe nicht landen ließen. Wie Othello dem verſammelten Senate von Venedig

erzählt, kommen auch hier Leute vor, „denen der Kopf da, wo die Bruſt iſt, ſteht.“

Zuerſt ward der Sturm aufgeführt im Palaſt Whitehall zu London vor dem König Jacob I. am Allerheiligenabend 1611 und dann nochmals Anfang des Jahrs 1613 vor dem Prinzen von Wales, Carl (der ſpäter den Kopf verlor), Prinzeß Eliſabeth und dem Pfalzgrafen (dem ſpätern König von Böhmen), bei Gelegenheit der Vermählung der beiden letztern Perſonen, merkwürdigerweiſe der Perſonen, deren ganzes Leben faſt ein fortwährender Sturm von Trübſal werden ſollte.

Wie Rapp ſehr richtig bemerkt, iſt der Sturm ein Stück, über welches hinaus gar kein Schauſpiel mehr liegen kann, es iſt gewiſſermaßen der Uebergang zur Oper und löſt die Kunſt der Sprache in den Zauber der Töne auf. So iſt es die Prophezeihung unſerer neuen Bühne geworden, wo die ſinnlichen Mittel die Gewalt des unverhüllten Gedankens gebrochen und zurückgedrängt haben. Shakespeare ahnte ſchon den geiſtigen Gehalt der zu ſeiner Zeit ſich entwickelnden vollkommeneren Inſtrumentalmuſik. Als Proſpero's Geiſter unter Muſik einen gedeckten Tiſch bringen und mit einladenden Gruß-gebehrden um ihn tanzen, läßt er den König von Neapel, Alonſo, ſagen:

„Ich kann nicht genug mich wundern:
All' die Geſtalten, die Gebehrden und
Dazu die Töne, die, obgleich der Zunge
Dienſt nicht dabei iſt, doch ein' Art
Vortrefflich ſtummes Zwiegeſpräch ausdrücken!“

33. Troilus und Creſſida.

Dieſes Stück iſt eins der eigenthümlichſten. Es iſt das einzige Schauſpiel, das Shakespeare 1609 unaufgeführt hat drucken laſſen. Es hat zum Inhalte den Stoff der Iliade Homer's und es behandelt dieſen Stoff auf die eigenthümlichſte Weiſe, theils als mythologiſches Ritterſchauſpiel, theils als romantiſch-pſychologiſches Luſtſpiel. Der heroiſche Hintergrund, auf dem die Liebesgeſchichte ſteht, iſt in der reichhaltigſten Mannichfaltigkeit vorgeführt und der große Dichter ſpricht über Krieg und Politik die tiefſinnigſten Anſchauungen aus. Wie ich ſchon früher erwähnte, iſt Troilus und Creſſida zugleich das Stück, in dem Shakespeare, der das Heidniſche ganz abgeſtreift hatte und ſich ganz in der Erhabenheit ſeiner modern-chriſtlich-humoriſtiſchen Weltanſchauung fühlte, den Gegenſatz der Geiſtes- und Lebensbildung des Alterthums, gegenüber dem neuen Lebensprincip des Chriſtenthums, von der ſittlichen Seite her mit vollſtem Bewußtſein und Behagen parodirt. Den alten Homer kannte wahrſcheinlich der Dichter nicht, er kannte die Sage vom trojaniſchen Kriege nur in der veränderten Geſtalt, wie ſie die mittelalterlichen Dichtungen im Umlauf gebracht hatten und dieſe behandelt er mit einer ſtaunenswerthen Freiheit, einer Freiheit, die den ganzen Ernſt des Stoffs zur ergötzlichſten Komik verflüchtigt. Den Homeriſchen Helden wird ihre Idealität gänzlich abgeſtreift und ihre ſittlichen Schwächen treten dagegen im grellſten Lichte hervor.'

Goethe bemerkte einmal in den Geſprächen mit Eckermann ſehr richtig: „Aus keinem Stücke kann man beſſer Shakespeare's freien Geiſt erkennen, als aus Troilus und Creſſida.“ Man muß hier den alten Homer gänzlich vergeſſen, unwiderſtehlich reißt die übermüthige, in Witz und in der Antitheſe ſchwelgende Laune des modernen Dichters hin, der ſich hier ſo recht behaglich in der vollendeten Virtuoſität ſeines Humores ergeht. Dieſer Humor beleuchtet die eigentlichen Triebfedern des ernſten Kriegs vor Troja und der hohen Politik der griechiſchen Feldherren mit den heiterſten Farben, die die Poeſie darbieten kann. Den Namen hat das Stück von der bereits von Chaucer mit Meiſterſchaft behandelten Liebesgeſchichte der treuloſen, wetterwendiſchen Trojanerin Creſſida, die eben ſo wie die griechiſche Helena dem Menelaus, um Paris, des Sohns des trojaniſchen Königs Priamus willen, untreu wurde, dem Prinzen Troilus, Paris Bruder, untreu wird und ſich dem Griechen Diomedes ergiebt. Den Vermittler macht der mit einem ſtaunenswerthen Verſtändniß der ſchwachen Seiten in der Männer- und Frauennatur ausgerüſtete Kuppler Pandarus, der übrigens als vollendeter Hofmann gehalten iſt: er ſagt einmal, als er in Priamus Palaſt erſcheint und Paris und Helena mit ihrem Gefolge auftreten, die wunderſchönen Worte zum erſten Gruße:

„Alles Schöne ſei euer, mein edler Herr, und dieſer ganzen ſchönen Geſellſchaft! Mögen ihre ſchönſten Wünſche in jedweder ſchönen Weiſe ſchön ſich erfüllen! Beſonders die eurigen, ſchöne Königin! Schöne Träume ſeien euer ſchönes Kopfkiſſen!

In Creſſida, dieſem eben ſo liebreizenden und zärtlich ſich anſchmiegenden, als faſt unbegreiflich leichtfertigen und gedankenloſen Mädchen iſt das Wetterwendiſche in der Frauennatur individualiſirt. Ihr Kopf iſt eben ſo leicht und flatterhaft als ihr Herz, ſie iſt, wie Pandarus ſagt, „der niedlichſte Mädchenſchelm, ſie wird gleich ſo roth und holt ſo kurz Luft, als würde ſie von einem Geſpenſt erſchreckt, ſie holt ſo kurz Athem, wie ein eben gehaſchter Sperling.“

Die Scene, wo ſie Troilus ihre Liebe geſteht, kommt an hoher poetiſcher Schönheit den berühmten Scenen in Romeo und Julia, im Kaufmann von Venedig, im Sturm und in Viel Lärm um Nichts gleich. Nur hat mit pſychologiſcher Meiſterſchaft ſie Shakespeare von allen dieſen vier Scenen himmelweit ſpezifiſch unterſchieden gehalten. Bei Julia ſpricht die glühende aber tiefernſte Leidenſchaft, bei Portia die edelſte Bildung, bei Miranda die treuherzigſte Einfalt der Natur, bei Beatrice eine liebenswürdige, durchaus edel gehaltene Koketterie, bei Creſſida aber die Koketterie des Leichtſinns und der Sinnlichkeit. Shakespeare läßt Creſſida ihre Liebestheorie ſchon im erſten Act in den von ſehr ſtudirter Reflexion zeugenden Worten ausſprechen:

„Engel ſind Frau'n, ſo lang man wirbt um ſie,
Erworben ſind ſie nichts: der Freude Seel' iſt Müh,
Die Frau weiß nichts, die das nicht weiß zuletzt,
Daß ſtets der Mann, was unerreicht, nur ſchätzt,
Daß die nie, die ſüß'rer Hauch umweht, war,
Von Liebesglück, als wo noch Sehnſucht flehte.
Daher auch feſt die Liebeslehre ſteht:

Erreichter Wunsch befiehlt, Bewerbung fleht.
Drum sei mein Herz auch stark von Lieb' bewegt,
Zur Schau sei's in den Augen nicht gelegt."

Für eine zahlreiche Männerklasse mag Cressida's Liebestheorie die volle Wahrheit aussagen, Troilus aber war ein ernster und ein treuer Mann. Er fragt sie deshalb auch gleich, als er sie zum erstenmal sieht und sie ihm gestanden hat, daß sie ihn viel lange Monate her schon geliebt habe:

„Warum war denn doch meine Cressida
So schwer mir zu gewinnen?"

Sie antwortet:

„Anscheinend nur, doch Herr war ich gewonnen
Beim ersten Blick, der je — Verzeiht! Wenn ich
Bekenne viel, spielt ihr mir den Tyrannen.
Ich lieb euch jetzt, doch nicht, bis jetzt, so sehr,
Daß ich's nicht meistern könnte — Doch, ich lüge,
Mir wuchsen die Gedanken über'n Kopf,
Wie ein unbändig Kind der Mutter! Thörin!
Was hab' ich ausgeschwatzt? Wer soll uns treu
Sein, wenn wir selbst so unverschwiegen sind!
Doch wenn ich euch auch liebte, warb' ich doch nicht,
Und doch fürwahr, wünscht' ich ein Mann zu sein,
Oder, daß Frauen Männervorrecht hätten
Zuerst zu reden. Süßer, heißt mich still sein,
Denn in dem Rausche sprech ich sicher noch etwas,
Was ich bereu'n muß. Seht, seht, euer Schweigen,
Schlau im Verstummen, lockt aus meiner Schwäche
Die Seele selbst des Raths. Stopft mir den Mund."

Und als Troilus sie küßt, erwiedert sie:

"Ich bitt' euch, edler Herr, vergebt mir,
's war nicht mein Vorsatz, so um einen Kuß
Zu betteln. Ich bin sehr beschämt. O Himmel
Was that ich? Ich nehm Abschied jetzt, mein Herr!"

Neben dieſem Liebeshandel bringt nun Ulyſſes, der weiſeſte der Griechen, bringen Agamemnon, Neſtor und die andern Fürſten insgeſammt die tiefſinnigſten klügſten Sprüche politiſcher Weisheit hervor. Die beiden Reden des Ulyſſes:

„Troja, das feſt noch ſteht, es läg' darnieder."

über die Nothwendigkeit der Rangabſtufung, des Ständeunterſchieds in dem politiſchen Gemeinweſen und

„Die Zeit hat einen Ranzen auf dem Rücken."

über die in dem Vergeſſen mit der Zeit der beſten Thaten liegende Undankbarkeit, dieſe beiden Reden ſind Meiſterſtücke politiſcher Weisheit. Der Charakter Hektor's iſt ſehr edel gehalten, der des Achilles im Gegentheil ſehr unedel: Shakespeare, ein Brite, nach der Volksſage, wie alle Briten aus trojaniſchem Blute, läßt Hektor, da er gerade wehrlos iſt, von Achilles, Myrmidonen erſchlagen.

Die Worte des Therſytes, der den Chorführer macht, drücken die eigentliche Meinung aus, die Shakespeare von dem großen Kriege ſehen laſſen will: „O Schlemmerei, o Liederlichkeit, o lauter Krieg und Schlemmerei, das allein iſt Mode. Hol' ſie ein brennender Teufel!" In Troilus und Creſſida iſt das pſychologiſche Problem des unerſättlichen weiblichen Leichtſinns, der profunden weiblichen Gemüthstreuloſigkeit behandelt. Creſſida ſelbſt charakteriſirt ſich herbe genug mit den Worten, als ſie ſich für Diomedes Liebeswerbung hat gewinnen laſſen:

„Troilus leb' wohl! Nur noch ein Aug' dich ſieht,
Das andre blickt, wohin mein Herz es zieht.

„Ach unſer arm Geſchlecht! Es hat den Fehl:
Der Irrthum unſers Aug's lenkt auch die Seel';
Was Irrthum führt, muß irr'n: o Herzeleid:
Die Seel', vom Aug' gelenkt, iſt voll von Schändlichkeit."

34. Timon von Athen.

Timon iſt der Pendant zu Troilus und Creſſida. Wie Troilus und Creſſida die falſche Liebe, ſo behandelt Timon die falſche Freundſchaft. Wie Troilus und Creſſida das pſychologiſche Problem der weiblichen Flatterhaftigkeit darlegt, ſo Timon das der männlichen Hypochondrie und Miſanthropie des Hageſtolziats. Im ganzen Stücke treten lauter Männer auf und nur zuletzt ſtreifen zwei ſehr unſaubre Frauenzimmer flüchtig über die Bühne. Timon von Athen bringt das höchſttraurige, aber durch eine conſtante Erfahrung nur zu feſt bewahrheitete Thema zur Anſchauung, wie in der Welt alles das Geld lenkt und wie alles fluchwürdig an ihm hängt — das draſtiſche Thema, daß Undank der Welt Lohn iſt. Der gütige, gaſtfreundliche, einem ganzen Schwarm von Freunden immer wohl wollende und wohlthuende, von allen Lords Athens, dem Senat, allen Gourmands, Literaten, Künſtlern geehrte und geliebte, gegen alle Menſchen ſtets verſchwenderiſche, freigebige Lord Timon bringt durch Güte ſich um Geld und Gut und muß nun, nachdem er es „im Galopp verraſt hat," die bittre Erfahrung machen, daß Freunde in der Noth nicht helfen, daß Härte Güte lohnt. Seine Diener, die er ausſchickt, um, wie er ſagt, „die Fäſſer ſeiner Liebe

anzuzapfen, um seiner Freunde Herz und Nieren durch Borgen jetzt zu prüfen" — kehren unverrichteter Sache zurück. Da ergrimmt der edle Timon und ladet die falschen Freunde, die er so oft bewirthet hat und die ihm jetzt unter allerlei Vorwänden die Bitte abgeschlagen haben, noch zu einem letzten Mahle ein. Sie finden sich alle wieder ein, ihr Ablehnen bestens zu entschuldigen sich bemühend. Die Mahlzeit wird aufgetragen: es sind lauter verdeckte Schüsseln. Timon ruft seinen Gästen zu:

„Deckt auf, ihr Hund' und leckt!"

Die Schüsseln sind voll warmen Wassers. Er spritzt sie damit in's Gesicht und treibt sie, ihnen die Schüsseln nachwerfend, aus dem Hause.

Durch die bittre Erfahrung, die er gemacht hat, wird Timon nun ein finstrer Menschenhasser. Er verläßt sofort Athen mit den Worten:

„Timon geht in den Wald: das roh'ste Thier
Ist milder dort mir, als die Menschen hier."

Timon führt im Walde tiefsinnige Selbstgespräche über die beiden Pesten der Gesellschaft: Schmeichelei und Geld; er sagt über die erste Pest:

„Wer wagts, wer wagts
In seiner Mannheit reinem Selbstgefühl
Sich zu erheben und zu sagen: der Mann
Hier ist ein Schmeichler? Ist's ein Einziger,
So sind es alle. Jeder Staffel Glück
Fuchsschwänzt die niedere. Der kluge Schädel
Duckt vor dem goldnen Thoren. Schief ist Alles,
Nichts G'rades giebt's in unseren verfluchten
Naturen, als nur die gerade Schurkerei.

„Verflucht drum sei jedwedes Festgelag,
Gesellschaft und Gewühl von Menschen!
Timon haßt seines Gleichen und sich selbst.“

Und über die Geldpest bringt er die herben Worte, nachdem er in der Erde nach Wurzeln grabend, Gold gefunden hat:

„Was ist hier?
Gold? Gelbes, funkelndes, kostbares Gold?
Nein Götter! Nicht bin ich ein eitler Wünscher,
Gieb Wurzeln, reiner Himmel! So viel nur
Von diesem macht schwarz weiß und häßlich schön,
Unrecht zu Recht, klein hoch, alt jung, feig tapfer!
Ihr Götter, ha, warum das? Warum, Götter
Lockt dieses Ding, warum lockt's doch von euch,
Hinweg euere Prieſt'r und eu're Diener?
Zieht unterm Haupt das Kissen weg den Starken?
Der gelbe Sclave
Kann Eide bind'n und lösen, den Verfluchten
Kann segnen er und Anbetung verschaffen,
Dem weißen Aussatz, unterbringen Diebe
Und ihnen Titel, Fußfall, Huld'gung liefern
Bei Senatoren auf der Bank. Dies Ding ist's
Was überjähr'ge Wittwen frei'n macht nochmals!

Timon's bittrer Humor steigt auf seine höchste Höhe in der Scene, wo er den Dieben, die ihn besuchen, um Gold von ihm zu erlangen, Gold giebt und die berühmte Apologie des Diebstahls vor ihnen hält, die den Dieben ihr Handwerk verleidet:

„Ihr Galgenschwengel ihr von Dieben,
Hier habt ihr Gold! Geht, schluckt kein Rebenblut
Bis Fiebergluth eu'r Blut zu Schaum euch kocht
Und ihr dem Stricke so entgeht. Dem Arzte

„Traut nicht, denn Gift ſind ſeine Gegenmittel,
Er ſchlägt mehr Menſchen todt, als ihr beraubt:
Nehmt Gold zugleich und Leben!
Treibt Schurkerei, treibt's, weil ihr euch dazu
Bekennt, wie Handwerk. Ich will liefern euch
Exempel von der Dieberei. Die Sonn' iſt
Ein Dieb, mit ihrer mächt'gen Anziehkraft
Beraubet ſie das weite Meer. Der Mond iſt
Ein Erzdieb, ſchnappt ſein bleich Licht von der Sonne.
Dieb iſt das Meer, deß' feuchte Welle ſchmilzt
Den Mond in Thränenſalz.*) Dieb iſt die Erde:
Sie nährt ſich und gebährt aus Stoff, geſtohlen
Vom allgemeinen Auswurf. Dieb iſt Alles.
Geſetze, euer Zaun und Geißei, haben
In ihrer rauhen Macht ſtraflos den Diebſtahl.
Liebt euch nicht ſelber unter euch. Fort, fort!
Beſtehlt einander! Hier iſt mehr Gold. Schneidet
Friſch Gurgeln ab! Es ſind alles Diebe
Die euch begegnen. Geht nur nach Athen,
Erbrecht die Läden! Nichts, nichts könnt ihr ſtehlen,
Was Diebe nicht verloren! Stehlt nicht minder,
Weil ich euch dies geſchenkt, und Gold verderb' euch
Auf alle Fälle! Amen!"

Weder der Feldherr Alcibiades, der als wahrer Freund ſich Timon bewährt, noch ſein getreuer Haushofmeiſter Flavius, noch die Rathsherrn, die Athen ihm ſchickt, um ihn einzuladen, zurückzukehren und des Staates Herrſchaft zu übernehmen, vermögen irgend etwas mit ihren Bitten. Timon bleibt, was er Alcibiades geſagt, daß er ſei:

*) Shakespeare bezieht ſich hier auf die glitzernde Dunſt-Atmoſphäre in den Mondſcheinnächten, ein in dem Nebelland England ſehr gegenſtändliches Bild.

„Ich bin Miſanthropos und haſſe Menſchheit"

in dieſem Haſſe ſtirbt er den ſelbſtgewählten Tod im Wellengrab am Strande der Meeresfluth.

Der Stoff zu Timon ward von Shakespeare wahrſcheinlich dem Leben des Antonius im engliſchen Plutarch von Thomas North entnommen.

35) Maß für Maß.

Maß für Maß iſt ein pſychologiſch-romantiſches Criminalſtück aus dem öffentlichen Leben einer Hauptſtadt und der Prototyp der Criminalſtücke der modernen Bühne. Es iſt tiefſinnig angelegt und in des Dichters beſtem Mannesalter geſchrieben. Ein junger Mann, Claudio, hat in Wien ein Mädchen verführt und ſoll für dieſes Verbrechen nach dem Geſetz die Todesſtrafe leiden. Der Herzog von Wien iſt ſcheinbar auf Reiſen gegangen, verweilt aber, in einem Kloſter verborgen, in der Stadt, um als Mönch verkleidet, wie ein moderner Khalif Harun, ſein Volk zu beobachten. An ſeiner Statt regiert Angelo, der Statthalter, dem der Herzog die Gewalt giebt:

„Es ſollen Tod und Gnade in der Stadt Wien
Abhängig ſein von deiner Zung' und Herzen."

Angelo iſt ein geſtrenger, äußerlich und bürgerlich völlig tadellos rechtſchaffner Ehrenmann. Er iſt bisher von den Frauen ungerührt geblieben, nur Geld und Gut, äußerlich ehrſam erworben, hatten Macht über ihn; innerlich aber iſt er ein Schuft, denn es wird berichtet, daß er ſeine Braut verlaſſen habe, nachdem dieſe in einem Schiffbruche ihren Bruder und zugleich

ihre reiche Mitgift verloren hatte. Er, der ehrbare Mann, der gerechte Richter, hat die damit ſchon doppelt unglücklich Gewordene durch ſeinen Rücktritt das dritte ſchwerſte Leid erfahren laſſen. Da ſieht Angelo Iſabellen, die Schweſter des zum Tode verurtheilten Claudio, eine ſchon dem Himmel geweihte Novize im Orden der heiligen Clara. Sie kommt zu ihm, um um das Leben ihres Bruders zu bitten. Die hohe Sittſamkeit Iſabellens, ihre klöſterliche Anmuth und ihre tiefſinnigen Reden feſſeln und bethören Angelo jetzt, während ihn früher der Leichtſinn nicht hatte zu äußerlich verbrecheriſchen Thaten verführen können. Die Leidenſchaft überwindet ſeine ehrſame bürgerliche Tugend leicht, er will Iſabellen verführen und um dieſen Preis ihren Bruder retten. Es iſt ſo in dem ungerechten Richter Angelo die Schwäche der menſchlichen Natur individualiſirt, welcher öfters nur die Gelegenheit fehlt, um zu Falle zu kommen. Iſabella, die heiligenähnlich ſtrenge Jungfrau, die nichts Irdiſchem geweiht iſt, verwirft aber mit tiefſinnerſtem Abſcheu den ſchnöden Antrag. Der Herzog von Wien führt die Entſcheidung herbei. Er tritt, als Mönch verkleidet, als der Beichtvater Iſabellens auf. Die Entſcheidung kommt ganz eben ſo, wie ſie in Ende gut, Alles gut kommt. Angelo wird getäuſcht, er glaubt ein Rendezvous mit Iſabellen gewährt erhalten zu haben, er erhält aber eins mit ſeiner verlaſſenen Braut Mariana. Er hat ſein Gelüſte befriedigt, aber er iſt nun ſogar ſo niederträchtig, ſein gegebenes Wort zu brechen und den Befehl zu ertheilen, Claudio

dennoch hinrichten zu laſſen. Claudio wird jedoch vom Tode errettet, Angelo's Schuld wird aufgedeckt, der heiligen Novize Iſabella giebt der Herzog ſeine eigene fürſtliche Hand, Angelo muß die ſeinige der wegen der mangelnden Mitgift verlaſſenen Braut, die beim Rendezvous ſeine Frau geworden iſt, darreichen. Maß für Maß heißt das Stück, weil es die Lehre zur Einſchärfung bringen ſoll, die der ſcheinheilige, ungerechte Richter Angelo ſo gröblich übertritt, daß der Menſch mit demſelben Maße, mit dem er gemeſſen zu werden wünſcht, auch Andere meſſen muß. „Das Böſe," ſagt der Herzog am Schluſſe, nachdem er ihm verziehen hat, zu Angelo, „das Böſe ward mit Gutem euch vergolten."

Eine Nebenfigur, die aber mit vollendeter Menſchenkenntniß nach dem Leben gezeichnet iſt, iſt Lucio, in dem Shakespeare die Frechheit eines Höflings ſtigmatiſirt hat, die hinter dem Rücken ſelbſt den Oberherrn des Hofes mit ihren Lügen nicht verſchont und durch die giftigſten Verläumdungen ſchmäht. Die komiſche Intrigue, die der Herzog, der als Mönch verkleidet, dieſe Schmähungen direct aus ſeinem Munde hört, mit ihm durchführt, iſt bis zur draſtiſchen Schlußcataſtrophe meiſterhaft gehalten. Das burleske Element iſt in den Gerichtsdienerſcenen des einfältigen Conſtablers Elbow repräſentirt.

36) Das Wintermärchen.

Das Wintermärchen iſt eines der ſpäteſten Stücke Shakespeare's, ein ſchönes herrliches Werk, zwar tief

ernſt, aber zugleich ganz überleuchtet von jener ſanften und doch ſo tiefſinnigen Poeſie, zu welcher Shakespeare, als er ſchon mit dem Gedanken umging, in ländlicher Abgeſchiedenheit den ſtillen Abend ſeines Lebens zuzubringen, ſich neigte. Das Wintermärchen ſollte, wie dies Schlegel hervorgehoben hat, einen Gegenſatz zum Sommernachtstraum bilden, denn Anfangs führte es den Namen: Winternachtsmärchen. Das Wintermärchen iſt ein pſychologiſch-romantiſches Schauſpiel. Es iſt die Darſtellung der Wiedervereinigung zweier durch Eiferſucht getrennter Gatten, Hermione's mit Leontes, König von Sicilien. Leontes hat Hermione aus blinder Eiferſucht verſtoßen, weil er ſich einbildete, ſie ſei untreu ihm geweſen, untreu in der Perſon des Königs von Böhmen, Polyrenes, ſeines eigenen trauteſten Freundes, der eine Zeit lang an ſeinem Hof einen Beſuch abgeſtattet hatte. Hermione wird öffentlich von ihrem Gemahl auf die brutalſte Weiſe angeklagt, ſie verliert ihr kleines Söhnlein, es ſtirbt aus Gram um die Leiden der Mutter. Hermione verliert auch ihre neugeborne Tochter Perdita, Leontes läßt ſie auf einer wüſten Küſte dem Tode ausſetzen. Hermione lebt hierauf ſechzehn Jahre lang getrennt von ihrem Gemahl und in völliger Zurückgezogenheit von der Welt.

Hermione iſt als das Opfer einer blinden, unbegründeten Eiferſucht das Seitenſtück zu Desdemona in Othello und zu Imogen in Cymbeline. Das was ſie von dieſen beiden Frauen unterſcheidet, iſt ihre höhere Würde und ihr Ernſt. Sie iſt eine der ernſteſten

Figuren Shakespeare's. Aber dieſer ihr Ernſt iſt ohne Härte, eben ſo iſt ihre Würde ohne Stolz, wie ihre Liebe zu Leontes ohne Leidenſchaft war und ihre Zärtlichkeit ohne Schwäche. Hermione thut ganz das Rechte, was in ihrem Falle zu thun war. Sie trennt ſich von ihrem Gemahl, weil dieſer den höchſten Frevel begangen, weil er die Würde der menſchlichen Natur in ihr beleidigt, weil er ihre unantaſtbare Perſönlichkeit angetaſtet, weil er ſie zu einem Inſtrumente des blinden Grimmes ſeines Egoismus erniedrigt hat, er hat ſie damit innerlich vernichtet. Jede edle Seele vergiebt das, aber vergeſſen kann ſie es nie, die Abneigung ſteht feſt. In Leontes, dem ungerechten Ehemann, iſt die Liebloſigkeit und Härte der männlichen Natur in einem Extreme individualiſirt, wie in Helene in Ende gut, Alles gut und in Viola in Was ihr wollt die Aufopferungsfähigkeit der weiblichen Natur ebenfalls im Extrem individualiſirt iſt. Erſt in der letzten Scene des Stücks, der berühmten Statuenſcene, tritt Hermione wieder ihrem Gemahle entgegen, dann erſt entgegen, als ihre Tochter wieder aufgefunden iſt. Hermione wird in dieſer wunderſchönen magiſchen Wiederbelebungsſcene ihrem reuevollen Gemahle, der ſie für längſt geſtorben gehalten hat, als ihr eigenes von dem ſeltenen Meiſter Giulio Romano gefertigtes Standbild enthüllt. Die lebende Statue ſteigt herab von ihrem Poſtamente, ſteigt herab unter den Tönen einer ſanften Muſik und ſtürzt ſich ſprachlos in ihres Gatten Arm, ohne ein Wort

zu ihm zu ſagen, denn ſie hat ihm kein Wort zu ſagen.

Auch hier im Wintermärchen verſchlingt ſich in die Haupthandlung der Wiedervereinigung des Leontes und der Hermione noch die Liebesgeſchichte der auf der wüſten Küſte ausgeſetzten Tochter derſelben, Perdita mit Florizel, dem Sohne jenes Polyxenes, König von Böhmen. Perdita iſt in ihrer Einſamkeit in einem reizenden Schäferleben aufgewachſen, ſie iſt ebenfalls eines der reizendſten Frauenbilder Shakespeare's; bekanntlich war es dieſe reizende Schäferinnenrolle, in der die ſchöne Mary Robinſon den Prinzen von Wales, nachherigem König Georg IV. ſo entzückte, daß er ſich ihr zum Florizel antrug.

Eine humoriſtiſche Capitalfigur des Stücks iſt Autolycus, der Beutelſchneider mit offenem Ohr, hellen Augen, flinker Hand und feiner Naſe, der in der herrlichen Idylle des vierten Acts, wo die Schafſchur gefeiert wird, als Hauſirer auftritt und die Leute auszieht. An Gemeinheit übertrifft Autolycus bei weitem den Stutzer und Poltron Parolles und noch mehr den Genußmenſchen Falſtaff: er iſt ein Schuft von der unterſten Sorte, aber eine echt aus dem engliſchen Volksleben herausgegriffene Figur.

37) Cymbeline

iſt das letzte Stück Shakespeare's. Es iſt nach Hamlet nebſt Troilus und Creſſida das längſte Stück, das er geſchrieben hat, wunderbar wie dieſe beiden Stücke und vielleicht das wunderbarſte unter allen. Es iſt

der Schwanengeſang des großen Dichters, in dem er nach einem an Freud und Leid reichen, faſt dreißigjährigem Aufenthalt in der zwar lebens- aber auch unruhvollen großen Welt Londons, fern von Hof-, Geſellſchaft- und Bühnenlärm in der ſchönen Stille und Ruhe der Zurückgezogenheit ſeiner kleinen Vaterſtadt und in dem Kreis ſeiner Familie noch einmal alle ſeine beſten Kräfte zuſammenfaßte, um ein Meiſterſtück zu dichten, das gleichſam den ganzen Himmel ſeiner innern Welt, alle die Holdſeligkeit und Liebenswürdigkeit, von der ſeine ſanfte Seele erfüllt war, wie in einem Spiegelbilde zeigt.

Cymbeline iſt das wunderbarſte unter allen Stücken Shakespeare's, weil es das am mannichfaltigſten und bunteſten componirte Werk unter allen romantiſchen Werken, die er gedichtet hat, iſt. Es iſt Luſtſpiel und Trauerſpiel zugleich, es iſt ein Märchen ins Drama gefaßt. Die Haupthandlung iſt einer Novelle des Bocaccio entlehnt, aber die Liebesgeſchichte, die ſich bei dem italieniſchen Novellendichter in einer bürgerlichen Sphäre bewegt, iſt durch Shakespeare, um dem Märchen einen glänzenden Hintergrund zu geben, in eine politiſche Sphäre hinaufgerückt, in den dramatiſchen Rahmen der fabelhaften Urgeſchichte ſeines Landes. Das Stück ſpielt in der Zeit, wo die Römer unter Auguſt ihre Feldzüge nach Britannien machten. Die Haupthandlung iſt ganz modern gehalten, aber mit Fleiß werden neben den modern italieniſch gehaltenen Figuren, wie dem Edelmann Giacomo, antike Römer hingeſtellt, wie Cajus Lucius, der altrömiſche

Feldherr. Offenbar iſt darin ein Spott jener pedantiſchen Gelehrſamkeit, die, wie Ben Jonſon, Shakespeare's bekannter Rival, gethan, dem großen Dichter Anachronismen und allerlei hiſtoriſche und geographiſche angebliche Schnitzer aufgeſtochen hatte. Shakespeare dachte, als er Cymbeline dichtete, vielleicht gar nicht an eine wirkliche Aufführung, es iſt aber bekannt, daß es ſchon 1611 auf die Bühne gebracht worden iſt. Glück hat es nicht in England gemacht auf der Bühne, die fatale häßliche Wette des Poſthumus auf die Treue ſeiner Gemahlin Imogen beleidigte eben ſo, wie die Liebesneigung Helenens in Ende gut, Alles gut, als widernatürlich und unzart. Dem ohngeachtet iſt Cymbeline ein Stück, auf das England wie auf wenige und ganz mit vollem Rechte ſtolz ſein kann.

Cymbeline iſt einer der Könige Englands aus der alten fabelhaften Zeit. Das Stück ſpielt wie Lear, in der heidniſchen Zeit der britiſchen Urbevölkerung, aber nicht mehr in der dunkeln Periode vor der chriſtlichen Zeitrechnung, ſondern in der ſchon durch die römiſche Coloniſation aufgehellten Zeit. Cymbeline's Tochter aus einer erſten Ehe, Imogen, iſt der Hauptcharakter des Stücks. Sie ſoll nach dem Willen der Königin, der zweiten Frau ihres Vaters, deren Sohn Prinz Cloten heirathen, ſie verwirft aber dieſen mißrathenen Sohn ihrer boshaft liſtigen Stiefmutter und vermählt ſich mit Leonatus Poſthumus, einem Römerkinde, am engliſchen Hofe erzogen, der wie Imogen als ein Ausbund von weib-

licher Liebenswürdigkeit, als ein Muſter jedweder männlichen Vortrefflichkeit individualiſirt iſt. Der ſchwache König Cymbeline, von der verſchlagenen Königin gelenkt, verbannt nun Poſthumus im Zorn vom engliſchen Hofe. Er begiebt ſich nach Rom. Hier wird er von jenem, oben bereits beiläufig genannten Edelmann Giacomo zu jener fatalen häßlichen Wette über die Treue ſeiner Gemahlin genöthigt. Giacomo oder Jachimo — und er iſt allerdings ein kleiner Jago — reiſt nach England. Hier gelingt es ihm, in eine Truhe gepackt, zu Imogen in ihr Schlafzimmer zu kommen und er vermag nun Poſthumus von den Geheimniſſen ihrer Schönheit, die er, während ſie ſchlief, ſich betrachtet hat, ſo viel mitzutheilen, daß dieſer die Wette für verloren erachtet. Poſthumus geht nach England zurück und will Imogen ſterben laſſen. Sein treuer Diener Piſanio rettet ſie aber und ſpäter klärt ſich ihre Unſchuld auf.

Imogen iſt wie geſagt, ein wahrer Ausbund von holdſeliger Frauentreue, Frauenmuth und Frauentugend. Was im antiken Epos Penelope iſt, iſt in dieſem modernen Drama Cymbeline Imogen. In ihr erſcheint die bis zur ſchwerſten Probe getreue und ſtandhafte eheliche Zärtlichkeit in der reizendſten Verklärung. Sie iſt der vollkommenſte der drei Frauencharaktere, in denen Shakespeare dieſe eheliche durch die Eiferſucht der Männer gepeinigte Treue und Zärtlichkeit verherrlicht hat. Selbſt die holde Desdemona und die anmuth- und würdeſtrahlende Hermione (im Wintermärchen) ſind ſo rührend und hinreiſſend nicht.

Portia ist von der geistigen Seite die vollkommenste Figur, Imogen von der Gemüthsseite. „Der reizende Charakter der liebenden Imogen," sagt Rapp, „wie er in den ersten drei Acten dargestellt ist, übertrifft Alles, was alle Dichter der Welt von Liebenswürdigkeit gesungen haben. Der Dichter Cymbeline's scheint alle Süßigkeit, Zartheit, Feinheit, allen Schmelz und Zauber seiner Kunst in Darstellung der von ihm so oft entzückend behandelten Liebesleidenschaft, besonders der weiblichen Treue in dieses wie in Rosenroth getauchte Lebensbild zusammengetragen zu haben."

In Imogen ist gleichsam alles zusammengedrängt, was alle, aber auch alle andern Frauencharaktere Shakespeare's im Einzelnen Schönes und Liebenswürdiges besitzen. In ihr ist vereinigt und zusammengefaßt die holde Unterwürfigkeit Desdemona's, die heitere Anmuth und die ernste Würde Hermione's in ihrem Glück und Unglück und dazu die enthusiastische Leidenschaft Julia's, die sichere vornehme Haltung Portia's, die treuherzige Unschuld Miranda's, die sanfte, bis zur Aufopferung hingebende Zärtlichkeit Viola's, die hohe Reinheit Isabella's und die unerschütterliche religöse Treue Helenen's, des englischen Käthchens von Heilbronn.

Mit dem dritten Act verläßt Shakespeare die Novelle Bocaccio's und nun hebt sich eine ganz neue Handlung an. In der Berg- und Waldwildniß des Landes Wales treten die beiden Brüder Imogen's auf, Guiderius und Arviragus, die einst vor zwanzig Jahren der von König Cymbeline ungerecht

verbannte Feldherr Belarius, zwei, drei Jahre alt seinem königlichen Herrn gestohlen und in der Wildniß aufgezogen hat. Wie Miranda im Sturm unter der Leitung ihres liebenden Vaters Prospero, so sind auch die Jünglinge unter der Leitung ihres Pflegevaters in der Wildniß alles aus sich selbst geworden. Der Contrast der freien, frischen Natur gegenüber der unfreien, künstlichen Bildung des Hofs wird von dem Dichter mit vollstem Behagen ausgemalt: in allen seinen späteren Stücken, zumeist aber in Cymbeline, hat Shakespeare mit Bewußtsein das Unbefriedigende, Trügerische des Hoflebens und überhaupt die Täuschungen des großen Weltverkehres hervorgehoben. Imogen, um sich aus England zu retten, als Knabe Fidele verkleidet, kommt nach Wales und trifft hier mit ihren beiden Brüdern in ihrer Höhle zusammen, die sofort instinctiv die zärtlichste Zuneigung zu ihr fassen. Imogen sagt hier die schönen Worte:

„Götter, was für Lügen
Hab' ich gehört! Unsere Höflinge
Sie sagen, was vom Hof nicht sei, sei roh,
Erfahrung zeigt die Sache gar nicht so.
Unthiere zeugt die stolze See, zum Tische
Liefern die armen Bäche süße Fische."

Der verschmähte Prinz, oder vielmehr Klotz Cloten, will sich an der Prinzessin Imogen rächen, es wird ihm aber, in den Kleidern des Leonatus Posthumus stolzirend, von einem der Brüder Imogen's das Haupt abgeschlagen: Imogen, die, nachdem sie selbst für todt gehalten, von ihren Brüdern mit Gesang unter Blumen

beſtattet worden iſt, erwacht und den Leichnam in der Höhle findet, glaubt, ihr Poſthumus ſei erſchlagen. Das iſt die Hauptſcene des vierten Acts. Im fünften Act kommt die allſeitige Entwickelung.

*) „Mit dem Eintritt des fünften Acts nimmt das Stück eine beſondere Wendung. Der Dichter behandelt die Kriegsſcenen mit ſolcher Verachtung, daß ſie wahre Marionettenſpiele werden; man ſieht, wie lächerlich ihm alle Bühnendarſtellung ſolcher Dinge geworden war; er geht vom Kindlichen bis ans Kindiſche hinan. Dies beſonders in der Gefängnißſcene, wo die Geiſtervision in wahrhaft ſchlaftrunknen Verſen ſingt und doch erhebt ſich der donnernde Jupiter noch über die wimmernden Geiſter. Das folgende Orakel iſt eben ſo kindiſch, wie alle Orakel und das Merkwürdigſte iſt, daß der Dichter unmittelbar in der Scene mit den Kerkerwärtern in den realſten ſatyriſchſten Ton ſeiner Feder hinausfällt. Alles dieſes ſcheint mir weislich ſo angelegt, um nach dem ſcheinbaren längeren Schlaf ſeines Genius mit der Schlußſcene ſich in aller Herrlichkeit ſeiner Kunſt zu offenbaren. Lieſt man dieſe Scene, ſo glaubt man, das ganze Stück ſei einzig darum abgerollt, um dieſe Entwickelungsſcene zu veranlaſſen. Hier iſt die dramatiſche Kunſt auf ihrem Gipfel, mit der beſonnenſten Oeconomie ſpart der Dichter jedes, auch das kleinſte Motivchen auf, das noch einer Entwickelung bedarf, alles mit Maß und mit Liebe hervorkehrend,

*) Rapp in der Einleitung zu ſeiner Ueberſetzung.

nirgends eine Silbe zu viel, nirgends eine zu wenig; dieſes Kunſtwerk iſt mit gar nichts in der Welt zu vergleichen, als wenn man will mit dem ſchönſten und complicirteſten Finale, das Mozart in dem Kreis ſeiner Opern geſchaffen hat. Nur mit den letzten Tacten des Finale fällt der Dichter noch einmal in den ſatyriſchen Accord, da wo das Orakel durch die abgeſchmackte lateiniſche Gelehrſamkeit zu ſeinem Rechte kommt, und beſchließt dann mit einem politiſch vollen und prächtigen Schlußaccord. — Wer den Dichter ganz verſteht, der wird dieſem Stücke kein anderes vorziehen, aber auch nur ſolchen iſt es geſchrieben."

Der Zeitfolge nach fallen nach den neuſten Unterſuchungen, die das Edingburgh Review neuerlich zuſammengefaßt hat, die dramatiſchen Arbeiten Shakespeare's in vier Perioden. Die erſte, die Jugendperiode des Autors, beginnt ohngefähr 1591, mit ſeinem achtundzwanzigſten und endet ohngefähr 1593 mit ſeinem dreißigſten Lebensjahre. In dieſe Periode fallen drei Comödien:

1. Die beiden Edelleute von Verona,
2. Die Comödie der Irrungen,
3. Verlorne Liebesleiden,

und zwei Tragödien:

4. Romeo und Julia in der alten Quartausgabe von 1597, die noch vorhanden iſt und
5. Hamlet, in dem einzigen neulich beim Herzog von Devonſhire aufgefundenen, 1603 gedruckten Exemplare, das 1845 auch in Deutſchland

wieder überſetzt abgedruckt worden iſt. Das Stück iſt bedeutend kürzer, als das ſpätere.

Die zweite Periode Shakespeare's ſtellt ihn dar, begeiſtert von der vollen und leidenſchaftlichen und zugleich tiefſinnigen Kraft und von dem Feuer „das auf der Aſche ſeiner Jugend glühte," wie es in einem ſeiner Sonnette heißt. Dieſe Periode umfaßt nur ſechs Jahre der letzten Regierungszeit Eliſabeth's, ſie endet ungefähr 1600, mit ſeinem ſechsunddreißigſten Lebensjahre. Seine Meiſterwerke fallen in dieſe Zeit. Von Comödien gehören in die Jahre vor 1598 vier:

6. Das gebrochne Trotzköpfchen,
7. Der Sommernachtstraum,
8. Ende gut, Alles gut und
9. Der Kaufmann von Venedig

und noch vier in das Jahr 1598 oder ein wenig ſpäter:

10. Viel Lärmen um Nichts,
11. Wie es euch gefällt,
12. Was ihr wollt oder der Drei-Königs-abend und
13. Die luſtigen Weiber von Windſor.

Ferner treffen in dieſe Periode ſämmtliche vaterländiſch-hiſtoriſche Stücke, mit einziger Ausnahme von Heinrich VIII., alſo neun (14—22) Johann, Richard II., Heinrich IV., erſter und zweiter Theil, Heinrich V. und VI., erſter, zweiter und dritter Theil und Richard III. Die drei Stücke Heinrich VI. ſind unter den hiſtoriſchen die am früheſten geſchriebenen, das am ſpäteſten Johann.

Gegen Ende der zweiten Periode, von 1593 — 98, wo Shakespeare im Anfang der dreißiger Jahre ſtand, ward Romeo und Julia umgearbeitet und wie in die erſte Periode die Gedichte „Venus und Adonis“ und „der Raub der Lucrezia“ fallen, ſo fallen in dieſe zweite ſeine letzten Sonnette (die 1609 zum erſtenmale im Druck erſchienen).

Die dritte Periode Shakespeare's iſt die ſeiner befeſtigten Größe. In die erſten zehn Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts, in die ſchönſten Mannesjahre ſeines Lebens, vom ſechsunddreißigſten bis zum ſechsundvierzigſten, in die letzten Regierungsjahre Eliſabeth's und die erſten ihres Nachfolgers Jacob Stuart treffen die Umarbeitung des Hamlet und die übrigen drei von 1600 — 1610, den fünf großen Tragödien, namentlich:

23. Othello, im Jahre 1602. Folgt:
Hamlet, umgearbeitet im Jahre 1604.
Sodann:
24. Lear, geſchrieben zwiſchen 1604 und 1606 und:
25. Macbeth, der beſtimmt im Jahre 1610 fertig war.

Sodann gehört noch in dieſe dritte Periode das letzte, zehnte, der hiſtoriſchen Stücke

26. Heinrich VIII.

Und ebenſo gehören die drei großen römiſchen Dramen in dieſe reifſten Mannesjahre Shakespeare's, namentlich

27. Coriolan,
28. Cäſar und

29. Antonius und Cleopatra,

ferner die beiden eigenthümlichen, pſychologiſchen Schauſpiele:

30. Timon von Athen,

31. Troilus und Creſſida,

ſo wie das pſychologiſche, nach Steevens 1609 zuerſt gedruckte Criminalſtück:

32. Maß für Maß.

Die römiſchen Dramen bilden eine Art von Uebergang aus der poetiſchen Erhabenheit der dramatiſchen Größe, die Shakespeare in ſeinen tragiſchen Meiſterſtücken Romeo, Othello, Hamlet, Lear und Macbeth entfaltet hatte zu der ruhigeren, ſtilleren Haltung in der vierten und letzten Periode, in ſeinen letzten fünf bis ſechs Lebensjahren, 1610—16, während der Jahre ſechsundvierzig bis zweiundfunfzig ſeines Lebens.

Ins Jahr 1611 fallen nach Collier:

33. Der Sturm und

34. Das Wintermärchen.

Etwa 1613 zog Shakespeare ſich aus dem Lärm der Hauptſtadt in ſeine ländliche Abgeſchiedenheit wieder zurück. Unter den Einflüſſen dieſer ländlichen Abgeſchiedenheit fiel er in die Stimmung jener ſanften und doch ſo tiefſinnigen Poeſie, die ſein letztes Werk auszeichnet, das herrliche romantiſche Phantaſieſtück:

35. Cymbeline.

Die zweifelhaften zwei Stücke endlich:

36. Titus Andronicus,

37. Pericles, Fürſt von Tyrus

gehören, wenn ſie anders ganz und nicht, wie manche

annehmen, nur zum Theil von Shakespeare geſchrieben ſind, ſeiner Jugendperiode an. Titus Andronicus repräſentirt die eine Richtung, die Shakespeare in dieſer Jugendperiode verfolgte: die Tragödie der Schrecken und Pericles die legendenhafte poetiſche Sage.

Bei Shakespeare's Lebzeiten ſind nur elf ſeiner Stücke in Quart gedruckt worden, aber ohne des Dichters Mitwirkung, die ihm nicht erlaubt war, da er ſeine Arbeiten der Theatergeſellſchaft verkauft hatte. Heminge und Condell, die beiden Mitunternehmer ſeines Theaters, hatten ſie in ihrem Beſitze und dieſe veranſtalteten erſt ſieben Jahre nach ſeinem Tode, 1623, die erſte Folioausgabe ſeiner ſämmtlichen dramatiſchen Werke. In der Vorrede erklärten ſie die bereits abgedruckten Quartausgaben für erſchlichnes und erſtohlenes Gut. Dieſe erſte rechtmäßige Ausgabe in Folio enthält ſämmtliche ſiebenunddreißig Stücke und dazu noch ſechs Apokryphen: Lokrin — Sir John Oldcaſtle — Lord Cromwell — Der Londoner verlorne Sohn — Ein Trauerſpiel in Yorkſhire — und die Puritanerin; auch Pericles ward noch als unecht betrachtet. Gedruckt wurde dieſe echte Folioausgabe, wie es auf dem Titelblatte heißt, nach Originalabſchriften, d. h. nach dem Buche des Souffleurs und nach den einzelnen Rollen der Schauſpieler. Von Shakespeare's eigner Hand iſt kein Manuſcript irgend eines ſeiner Stücke vorhanden. Die Herausgeber ſeiner Stücke aber ſagen es mit Bewunderung, daß das Manuſcript des Dichters faſt gar keine ausgeſtrichene Stellen gezeigt habe, ein Beweis, wie lebenswarm ihm alles aus der Feder

geſtrömt iſt. Sie ſagen dem Leſer, was ihm noch heute zu ſagen iſt: „Lies ihn alſo und wieder und wieder, und wenn du ihn dann nicht liebſt, ſo biſt du in augenſcheinlicher Gefahr — ihn nicht zu verſtehen.“ Wiederholt aufgelegt wurde die Original-Ausgabe 1632, 1664 und 1685.

Die ſpäteren berichtigten Ausgaben ſind:

1. von Rowe, 1709, 7 Bde. 8.
2. von Pope, 1725, 6 Bde. 4. u. 1728, 10 Bde. 12.*)
3. von Throbald, 1733.
4. von Hanmer, 1744.
5. von Dr. Warburton, 1747.
6. von Dr. Johnſon, 1765, 8 Bde. 8.
7. von Steevens, 1766, 4 Bde. 8.
8. von Capell, 1768.
9. von Johnſon und Steevens, 1773, 1778 u. 1783, 10 Bde. 8. 1793, 1813, 21 Bde. 8.
10. von Bell, 1788.
11. von Malone, 1790, 10 Bde. 8. ſpäter in 20 Bde., bis 1821 mehrmals aufgelegt.

Die gewöhnlichen Handausgaben ſind die nach Steevens und Malone.

Ulrici weicht von der mir ſehr begründet ſcheinenden Eintheilung der Shakespeare'ſchen Stücke des Edingburgh Review ab und unterſcheidet folgende vier bis fünf Perioden:

1) Die erſte, die Jugendzeit der dichteriſchen Thätigkeit Shakespeare's von 1587 bis

*) Bei dieſer Ausgabe ſind die ſchönſten Stellen durch Häkchen am Rande und die ſchönſten Scenen durch vorgeſetzte Sterne ausgezeichnet.

1592. In dieſelbe fallen ſeine erſten Arbeiten, außer Venus und Adonis:

1. Die beiden Edelleute von Verona,
2. Die Comödie der Irrungen,
3. Verlorne Liebesleiden,
4. Pericles,
5. Titus Andronicus,

6—8. Heinrich VI.

und was ihm von den zweifelhaften Stücken noch angehören mag.

„Man erkennt in ihnen, ſagt Ulrici, noch eine gewiſſe jugendliche Unbeholfenheit und Maßloſigkeit, eine Neigung, hier zu Marlowe'ſchen Bombaſt, dort zur Green'ſchen Oberflächlichkeit und Spielerei, eine gewiſſe Schroffheit und Sprödigkeit, nicht nur der Diction, ſondern der ganzen Behandlung des Stoffes. Die Tragödie ſteht noch der Marlowe'ſchen Auffaſſung des Tragiſchen ziemlich nahe, d. h. letzteres hat noch etwas Excentriſches, Gewaltſames, Uebertriebenes und knüpft ſich noch an Charaktere wie Aaron und Tamora in Titus Andronicus, wie Margaretha und Richard in Heinrich VI., d. h. an Charaktere, die in Zeichnung und Colorit, insbeſondere in ihrer Neigung zum Maßloſen und Ungeheuren noch eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Marlowe'ſchen Art der Charakteriſtik verrathen. In der Comödie dagegen finden wir zwar ſchon die Anmuth, Leichtigkeit und ſprudelnde Fülle des Shakespeare'ſchen Witzes, aber noch ohne Tiefe des Gedankens, noch mehr Wort-, als ſachlichen Witz, die Charaktere ſind noch ohne tiefere Originalität, noch nicht voll-

kommen individualiſirt, hier und da noch ohne feſten Kern, unſicher und ſchwankend. In der Compoſition endlich finden wir zwar bereits die erſten Anfänge des eigenthümlich Shakespeare'ſchen Styls, d. h. der Stoff iſt bereits äußerlich, in Beziehung auf die Zuſammenſtellung der Scenen und die Entfaltung der Action durchweg vortrefflich diſponirt, ja es zeigt ſich bereits überall das Streben, einen beſtimmten Grundgedanken, eine eigenthümliche Lebensanſicht zum treibenden Keim des ganzen Dramas zu machen, und ſo daſſelbe auch innerlich, organiſch abzurunden. Aber dieſes Streben bleibt meiſt noch bloßer Verſuch, es gelingt noch nicht, die mannichfachen Fäden in den Einen innern Mittelpunkt zuſammenzufaſſen, oder der Gedanke iſt noch zu oberflächlich, zu mager und kraftlos, um das Ganze zu tragen, oder zu unklar gedacht, um erkannt zu werden."

2) Die zweite Periode, die Jahre von 1592 bis 1597, bilden den Uebergang zu Shakespeare's höchſter Blüthe und Glanzperiode. Ulrici ſetzt in dieſe Zeit:

9. Das gebrochene Trotzköpfchen.
10. Ende gut, Alles gut.
11. Richard II.
12. 13. Heinrich IV.
14. Richard III.
15. Romeo und Julia.

„Aus der jugendlichen Unbeholfenheit, Unmäßigkeit und Schroffheit erhebt ſich hier die Phantaſie zu geregelteren, anmuthigeren, nicht mehr ſo ſcharf und eckig gezeichneten Geſtalten. Man erkennt ein faſt

ängſtliches Streben nach einer wohlgeordneten planvollen Compoſition: Shakespeare faßt ſich ſelbſt feſter zuſammen, wird nachdenkender, kommt zum klaren Bewußtſein über ſeine Kunſt. Die Sprache wird fließender und leichter, der Witz freier, anmuthiger, ſachlicher; das Komiſche gewinnt eben ſo ſehr an Intenſität und Tiefe, wie an Ausbreitung zum Ganzen einer komiſchen Weltanſchauung, während das Tragiſche jenen unbeſchreiblich ſchönen Anflug von elegiſcher, verſöhnender und verklärender Milde gewinnt, der Romeo und Julia und Richard II. auszeichnet, ohne doch an Kraft und Größe zu verlieren. Der große Fortſchritt, der ſich in den genannten Dichtungen der zweiten Periode zeigt, iſt das Maß- und Planvolle, das überall in ihnen herrſcht, ihre Erhebung über alles Rohe und Gemeine, das dem Volkstheater noch anklebte, der Strom klarer, geregelter Schönheit, von dem ſie getragen erſcheinen und in dem zwar die wilden Waſſer des Volksdramas ſich ergieſſen, aber ohne ſeinen ruhigen majeſtätiſchen Fluß zu ſtören."

3) Die dritte Periode, die Jahre von 1597 bis 1604—5 umfaſſend, iſt die höchſte Glanz und Blüthezeit, das Mannesalter des Genie's Shakespeare's. Dieſer Periode gehören an:

16. Der Sommernachtstraum.
17. Der Kaufmann von Venedig.
18. Viel Lärm um nichts.
19. Wie es euch gefällt.
20. Was ihr wollt.
21. Die luſtigen Weiber von Windſor.

22. Heinrich V.
23. Hamlet.
24. König Lear.

„Die meiſten von dieſen Schöpfungen tragen das Gepräge einer unvergänglichen Jugend, einer überſchwenglichen Lebens- und Geiſtesfülle. Compoſition und Erfindung, Sprache und Charakteriſtik ſind vollendet Shakespeariſch. Die Luſtſpiele, beſonders der Sommernachtstraum, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt ſind voll genialen Uebermuths, ſchwellend von jener himmliſchen, ätheriſchen Lebensluft, die der Genius auf dem höchſten Höhepunkte des Daſeins athmet und ausſtrömt, während Heinrich V. die ganze Größe der hiſtoriſchen Thatkraft, Hamlet die unendliche Tiefe des philoſophiſchen Gedankens, Lear die volle unwiderſtehliche Macht des tragiſchen Pathos darlegt. Die Dramen dieſer Periode ſind es daher vornehmlich, in denen ſich der Shakespeare'ſche Styl der dramatiſchen Kunſt in ſeiner größten Reinheit und Vollendung abſpiegelt, in ihnen hat das Komiſche neben jener ſpielenden Leichtigkeit und humoriſtiſchen Schwungkraft, deren Motto das Sterneſche Vive la Bagatelle iſt, die ganze Tiefe der wahren komiſchen Weltanſchauung; in ihnen gleicht das Tragiſche der ſinkenden Sonne eines heißen Sommerabends, dem die Nacht zwar folgt, die aber noch in tiefſter Mitternacht mit einzelnen Strahlen das müde Auge der Sterblichen grüßt und gleichſam Abend und Morgen, Untergang und Aufgang, Tod und Leben in Eins zuſammenſchmilzt.“

4) Die dreizehn Stücke, die zwiſchen 1606 und 1614 entſtanden ſind, in der letzten Periode der Dichterlaufbahn Shakespeare's, athmen einen tiefen, ſchweren, zuweilen bittern Ernſt. Die Compoſition iſt gedrungener, verwickelter; die Charaktere von ſtrotzender Fülle, härter und ſchärfer gezeichnet, männlicher, von hervorragender Größe und eiſerner Gediegenheit; die Sprache von Gedanken überſtrömend und daher zuweilen gebrochen, abſpringend, wie Donner und Blitz daherfahrend; der Witz inhaltvoller, tiefſinniger, oft wahrhaft erhaben; die ganze Weltanſchauung von dem ſchwermüthigen Gefühle des unvermeidlichen Untergangs alles Großen und Herrlichen, von dem herben Bewußtſein der furchtbaren Gewalt des Böſen in der menſchlichen Natur durchdrungen. Man ſehe z. B. wie entſchieden dies ausgeſprochen iſt in:

25. Macbeth,
26. Maß für Maß (?)
27. Cymbeline (?)
28. Wintermärchen (?)
29. Sturm (?)

„Man ſehe, wie das Tragiſche in König Lear (um 1605) trotz der erſchütterten Macht, mit der es auftritt, doch noch denſelben milden, elegiſchen verklärenden Nimbus um ſich hat, der Romeo und Julia, Richard II. und Hamlet umgiebt, während das tröſtende, verſöhnende Element ſchon ſehr zurücktritt in: Macbeth und

30. Othello

und ganz fehlt in:

31. Timon von Athen.

Das Komiſche dagegen wird ſatyriſch oder miſcht ſich mit dem tiefen, ethiſchen Ernſt, der das Böſe nicht mehr als bloße Schwäche oder Verkehrtheit verlacht, ſondern es mit Zorn und Verachtung bekämpft, brandmarkt, an den Pranger ſtellt — wie ſich dies deutlich ausſpricht in Maß für Maß, Cymbeline, Wintermärchen ꝛc. Man ſehe endlich, wie die hiſtoriſchen Dramen

32. Julius Cäſar,

33. Antonius und Cleopatra,

34. Coriolan,

und der um dieſe Zeit wahrſcheinlich umgearbeitete

35. König Johann,

theils den tiefen Fall der geprieſenſten Helden der Geſchichte, theils die grauenvolle Verderbniß des ganzen menſchlichen Lebens in Staat und Kirche darſtellen.

36. Heinrich VIII.

trifft dieſelbe Charakteriſtik. Selbſt die Compoſition hat einen etwas veränderten Charakter: ſie iſt meiſt klarer, einfacher, ſchwungvoll und raſch in gerader Linie fortſchreitend; man ſieht, Verſtand und Reflexion haben mehr Antheil daran gehabt, als an den anmuthig verſchlungenen Windungen, die der Gang der Action mehr vom künſtleriſchen Gefühle für Harmonie und Schönheit der Form geleitet, in den meiſten älteren Stücken einnimmt — wie dies aus einer Vergleichung von Macbeth und Othello mit Hamlet, Lear u. A. klar erhellt. Am meiſten nähert ſich:

37. Troilus und Creſſida

in ſeiner übermüthigen Laune und der ſprudelnden Fülle des Witzes dem Charakter der Periode von 1597—1605.

So nähert ſich die letzte Periode in den allgemeinen Grundzügen ihres Charakters auf gewiſſe Weiſe wiederum der erſten. Der tief ethiſche Ernſt der Natur Shakespeare's, das lebendige Bewußtſein und der eifernde Zorn über die Herrſchaft, die das Böſe im Menſchen zu gewinnen vermag, und der eben ſo lebendige Glaube an eine ſittliche Nothwendigkeit und eine ſtrafende Gerechtigkeit Gottes — was ihn in der Jugend zu Stoffen, wie Titus Andronicus, Heinrich VI., Richard III. u. A. geführt hatte, was in der Uebergangsperiode von 1592—1597 zu einem milden elegiſchen Mitleiden mit der menſchlichen Schwäche ſich ermäßigt, zum beſeligenden Glauben an Liebe und Tugend ſich verklärt hatte, in der folgenden Schwung- und Glanzperiode aber, zur Baſis der ganzen Weltanſchauung herabgedrückt, als Grundaccord in die Jubeltöne des freudigſten, erhebendſten Selbſtgefühls und der dankbarſten Anerkennung aller Hoheit und Herrlichkeit der Natur- und Menſchenwelt hineinklang — brach jetzt in erhöhter Kraft wieder hervor. Nur daß Alles, was der Dichter damals im jugendlichen, unbewußten Drange erſtrebte, was ihm nur ſeine glühende Phantaſie und Empfindung, nicht die eigne, volle Erfahrung zutrug, was daher zuweilen noch leer und übertrieben, in der Gährung begriffen, überſchäumt und Blaſen auswirft, jetzt erfüllt iſt von dem ganzen Reichthum eines tiefen Geiſtes, der viel geforſcht und gefunden,

eines reinen, warmen Herzens, das viel geliebt und gelitten hat, jetzt durchdrungen erscheint von dem klaren ausgebildeten Bewußtsein der selbsterlebten Wahrheit. Man kann sagen: die Glanz- und Jubelperiode Shakespeare's mit ihrem freudigen Selbstgefühle, ihrem genialen Uebermuthe im Vollgenusse des irdischen Daseins, stehe in einem entschiednen Gegensatze gegen Anfang und Ende seiner künstlerischen Laufbahn. Man kann sagen: ein Geist, wie Shakespeare mußte in diesen Gegensatz fallen, er mußte sich dem äußern, sinnlich weltlichen Leben voll und ganz hingeben, um dessen innere Unzugänglichkeit erkennen und darstellen zu können, er mußte dieses Leben bis an seine äußersten Grenzen durchlaufen, um sich darüber hinaus zu erheben. Will man so genau scheiden und sondern, so wird man auch finden, daß der Gegensatz nicht unvermittelt dasteht. Wie nämlich die Jahre 1592 bis 1597 den Uebergang bilden vom Anfang zur Mitte hin, so läßt sich mit schärferem Messer die letzte Periode wiederum in zwei Hälfte zerschneiden, von denen die erste als Uebergang von der Mitte zum Ende zu betrachten sein würde. In der That gehören die Dichtungen, in denen jener tiefe Ernst am schwersten auffällt:

das Wintermärchen?
Maß für Maß?
Cymbeline?
Sturm?
Othello
Timon von Athen

vielleicht auch Macbeth

sämmtlich in die letzten Lebensjahre des Dichters 1609—13. Lear, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Troilus und Cressida dagegen fallen zwischen 1605 und 1609. In ihnen tritt zwar die Gewalt des Ernstes weit bedeutender hervor, als in den früheren Stücken; doch fehlt ihnen der Anflug des Finstern und Bittern, den einige der späteren haben, meist ganz, oder er ist doch versteckt unter einer grünen Außenseite, wie in Troilus und Cressida."

Ulrici sagt hier selbst, daß einige der späteren Stücke das Finstre und Bittre haben. Und es ist dieses Finstre und Bittre allerdings auf Macbeth und ganz besonders Othello und Timon zu beschränken. Eine finstre, bittre Stimmung kann ich in Maß für Maß nicht finden, das Stück ist tiefsinnig, aber durch und durch human und mild. Dem ungerechten Richter Angelo wird mit Gnade statt Gerechtigkeit gelohnt, er wird mit wahrhaft göttlichem Maße und nicht wie er gemessen hatte, gemessen, ja selbst der schlechteste Schuft des Stücks, der Hofcavalier Lucio, kommt noch mit sehr glimpflicher Strafe durch. Im Sturm zeigt selbst der Luftgeist Ariel menschliche Theilnahme und der Herzog sagt ihm:

„Wirst du, der Luft nur ist, gerührt und fühlst
Bei Menschen-Trübsal, warum sollt denn ich nicht,
Der einer ihrer Art, der Leiden fühlt,
So stark wie sie, nicht inn'ger noch bewegt sein?
Zwar traf ihr schweres Unrecht mich ans Leben
Doch nahm Partei mit meinem edlern Selbst

„Ich gegen meinen Grimm: denn herrlicher
Als rächen ſich, iſt Kraft ſich zu bezwingen.“

Im Sturm, in Cymbeline und ſelbſt im Wintermärchen, den letzten Dramen Shakespeare's iſt gerade die wie verklärte Heiterkeit und Milde, der Athem eines wahrhaft himmliſchen, beſeligenden Friedens, der ſie durchweht, der charakteriſche Vorzug. Die Wunder des Shakespeare'ſchen Geiſtes, wo beide Elemente, Mildes und Zartes und Hartes und Herbes in ihrer ganzen Intenſivität in ſchroffer Unmittelbarkeit neben einander ſtehen, ſind ohnzweifelhaft Lear und Hamlet — hier ſchlägt nur der tiefſinnigſte Humor die Brücken über die durch die gähnendſten Klüfte bewirkten Trennungen des Lebens.

Malone, Schlegel, Tieck und andere Kritiker ſchreiben Shakespeare noch mehrere Stücke zu, die als apokryphiſche in den gewöhnlichen Ausgaben fehlen. Es ſind deren dreizehn, ſo daß alſo zu den ſiebenunddreißig beſprochenen gerechnet gerade ein halbes Hundert voll würde. Sechs davon befanden ſich in der Original-Folioausgabe von 1623:

1) Lokrine.

Auf dem Titelblatt der älteſten Ausgabe dieſes Stückes ſtanden die Initialen des Namens Shakespeare's W. S. Lokrine iſt der Sohn eines alten britiſchen Königs Brutus, dem dieſer ſterbend befiehlt, ſeine Gemahlin Guendeline ſtets zu lieben und zu ehren. Guendeline iſt die Tochter des Corineus, des Bruders von Brutus. Lokrine aber verläßt Guendeline, um der gefangenen Königin der

Scythen Estrild willen, nun wird er von Thrasimachus, dem Sohne des Corineus, mit einem Heere überzogen, verliert die Schlacht und stürzt sich in sein Schwert. Ate, die Göttin der Rache, die den Epilog spricht, spricht darin die Lehre des Stücks aus:

„So muß der Treubruch, so der Ehrgeiz enden.“

Von den folgenden drei Stücken sagt Schlegel: „Sie sind nicht nur unzweifelhaft von Shakespeare, sondern sie gehören meines Erachtens unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke:“

2) Sir John Oldcastle, Lord Cobham.

Wie oben erwähnt, hieß ursprünglich Falstaff so, Der Lord lebte zu der Zeit König Heinrichs V. und war, wie der Prolog sagt, „ein Mann, deß Tugend sich bewährt, ein Märtyrer und ehrenwerther Pair.“ Er ward als Wiclefit verfolgt. Der zweite Theil, der das Märtyrthum enthielt, fehlt.

3) Lord Cromwell.

Dieser Thomas Cromwell ist derselbe, der in Heinrich VIII. im Dienste Cardinal Wolsey's vorkommt. Vom Cardinal begünstigt, stieg der Sohn des Grobschmiedts von Putney zum Lordkanzler, ward aber durch die Ränke Gardiner's, Bischof's von Winchester, gestürzt und enthauptet, ehe die Nachricht von der Begnadigung ankam, die Heinrich VIII. gewährt hatte. Das Stück ist eine tragische Darstellung des Lebens in der Ebbe des Unglücks und der Fluth des Glücks.

4) Ein Trauerspiel in Yorkshire

ist ein bürgerliches Trauerspiel, eine Mordgeschichte

in der ein Mann dargeſtellt iſt, der mit den Worten auftritt:

„Verdammt iſt, wer kein Geld beſitzt!“

ein Spieler und Wüſtling, der ſeine Frau mißhandelt und nachdem er alles durchgebracht hat, ſeinen zwei eignen Kindern den Hals bricht und die Frau halb todt ſchlägt. Er verfällt nun dem Geſetze, aber die gemißhandelte Frau wendet ihre Liebe nicht von ihm ab und dies bringt ihn zur Beſinnung in der Schlußſcene, die mit erſchütternder Gewalt dargeſtellt iſt und wo er ſelbſt den Aufſchluß über ſeine Wuth in den Worten giebt:

„O, Dunkel iſt nur
Im Menſchen, der den Himmel ganz vergißt.“

Das Stück hat nur einen Act. In den Büchern der Stationer's Company iſt es eingetragen: 2. Mai 1608 mit den Worten: A Book, called a Yorkshire Tragedy, written by Wylliam Shakespeare.“

5) Der Londoner verlorne Sohn,

die Geſchichte des Matthäus Flowerdale, der durch ſeine Frau, die treue Lucy, gebeſſert wird. Leſſing hatte die Idee, dieſes Stück auf die deutſche Bühne zu verſetzen.

6) Die Puritanerin oder die Wittwen von Watlingſtreet.

Außerdem hält man noch für dem Geiſte Shakespeare's ganz nahe ſtehend:

7) Eduard III.

Dieſer König, der Vater des ſchwarzen Prinzen, der Großvater Richard's II., war einer der kraft-

vollſten und weiſeſten, die England gehabt hat: er machte Epoche in der engliſchen Geſchichte, denn von ihm datirt die Wirkſamkeit des Parlaments, unter ihm begann der große Krieg mit Frankreich. Das Stück ſchließt ſich an Richard II. und ſtellt die Lehre dar, wie Sieg und Herrſchaft über die Welt von Sieg und Herrſchaft des Menſchen über ſich ſelbſt abhängt. Eduard, in Leidenſchaft entbrannt gegen die kluge und ſchöne Gräfin von Salisbury, des Grafen Warwik Tochter, bezwingt ſein Herz und zieht in den Krieg nach Frankreich. Im dritten Act ſiegt der ſchwarze Prinz bei Creſſy, wo König Johann von Böhmen fällt, und im vierten Act bei Poitiers, wo König Johann von Frankreich gefangen wird. Der fünfte Act ſchließt mit der Abführung des franzöſiſchen Königs und ſeines Sohnes Philipp nach England.

Dieſes Stück wird von gewichtigen Kennern Shakespeare zugeſchrieben. So ſagt z. B. Ulrici: „Wer ſoll dieſe Scenen geſchrieben haben, wenn nicht Shakespeare? Sie ſind ſo voll ſeines Geiſtes, ſie berühren überall ſo entſchieden die klangreichſten Saiten ſeines Gemüths, ſie ſind mit ſo reiner Wahrheit recht aus dem Fleiſch und Blut der menſchlichen Natur, aus dem innerſten Mark der Geſchichte und des Lebens herausgearbeitet, daß ich ohne Bedenken behaupte: Shakespeare mag in ſeinen ſpäteren Werken wohl manches Tiefere, Sinnigere und Gehaltreichere geſchrieben haben, Schwungvolleres und Ergreifenderes hat er nie gedichtet.“

8) Arden von Feversham,

iſt eine Mordgeſchichte, die ſchon Anklänge enthält an Macbeth und Richard III. Tieck, der auf das tiefe moraliſche Gefühl aufmerkſam macht, das das Gemälde ſo tiefſinnig und ernſt beleuchte, iſt der Meinung, daß es von keiner andern Feder, als der Shakespeare's, herrühren könne.

9) Merlin's Geburt,

iſt ein phantaſtiſches Schauſpiel, das wahrſcheinlich von Rowley iſt und wozu Shakespeare nur half, namentlich im dritten und fünften Act. Tieck ſtellt die ſeltſame und reizende Compoſition neben das Beſte, was in dieſer Art bekannt geworden. Merlin iſt der weiſe Mann, der Zauberer, Prophet und Herenmeiſter, der zur fabelhaften Zeit von Arthur's Tafelrunde lebte. Das Stück, das das Motto führt: „Ein Genie muß halb ein Gott und halb ein Teufel ſein," führt den Magus als den leibhaftigen Sohn des Teufels vor, der ſelbſt auftritt und zuletzt mit einer lateiniſchen Zauberformel von dem Sohne in den Abgrund verbannt wird, „wo er ein warmes Treibhaus in den Niederlanden hat" — denn:

„Der Hölle ſelbſt gebietet Merlin's Kunſt,
Auf ſeinen Wink gehorchen ihm die Geiſter."

Er prophezeit die Heptarchie und die weitere Zukunft Englands.

10) Der luſtige Teufel von Edmonton,

iſt ein ſehr ſchönes Luſtſpiel im Geiſte Heywood's, in welchem Peter Fabel, der Herenmeiſter, ein Liebespaar zuſammenbringt, indem er die Braut aus dem Kloſter raubt unterm Schutze der Nacht,

welche durch Wilddiebe und Geiſterſpuk während der Entführung auf's Ergötzlichſte belebt wird.

Ueberſetzt ſind von dieſen Apokryphen 1—5 und 7—10 in neuerer Zeit unter andern von Ortlepp, 4 Bde. in 12 (der letzte Band bildet die Ueberſetzung der Frauen Shakespeare's von Mrs. Jameſon) 1 und 10 hat Tieck im Altengliſchen Theater, 8 und 9 in Shakespeare's Vorſchule überſetzt.

Die letzten drei Stücke, die apokryphiſch ſind, ſind:

11) Die ſchöne Emma, hat Tieck in der Vorſchule überſetzt.

12) Die Verklagung des Paris und

13) Mucedorus.

Endlich iſt noch ein 14. Stück zu erwähnen: Die beiden edeln Vettern (Two noble kinsmen), das von Shakespeare und Fletſcher gemeinſchaftlich geſchrieben ſein ſoll.

Shakespeare's unermeßliche Bedeutung war ſeinen Zeitgenoſſen unbekannt, man liebte, ehrte und bewunderte ihn wohl, aber davon hatte man keine Ahnung, wie hoch dieſer geiſtige Rieſe über alle anderen Dichter ſeiner Epoche hervorrage. Es mußte ein Jahrhundert vergehen, ehe Shakespeare zu verdienter vollſtändiger Anerkennung kam: Garrick, der Schauſpieler, verhalf ihm um die Mitte vorigen Jahrhunderts dazu. Commentirt haben die Engländer aufs Vielfältigſte ihren Shakespeare. Der berühmteſte dieſer Commentatoren iſt Dr. Johnſon, ein ſehr gelehrter Herr; der beſte neuſte iſt William Harzlitt. Vortrefflich iſt die Charakteriſtik der Frauen Shakespeare's von Mrs. Jameſon. Den Franzoſen,

die ein ganz anderes Theater, als das engliſche war, ein neuclaſſiſches in einförmiger Gravität ſich ſtreng und regelgerecht bewegendes Theater unter ſich ſchufen, erſchien der originelle und kühne Shakespeare, deſſen friſche, freie Phantaſie alle Regeln verſchmähte, der in der ungebundenſten Natürlichkeit einherſchritt, ungeheuerlich und barbariſch, alle gute Köpfe unter ihnen verſchlangen zwar, wie Baron Grimm im Jahre 1775 ſchreibt, die franzöſiſche Ueberſetzung, ſo mangelhaft ſie war, aber den tiefen Geiſt, der mit jener Natürlichkeit verbunden war, vermochten ſie gar nicht zu faſſen. Voltaire, obgleich er von Shakespeare's genialiſchen Zügen redete und ſogar ihn benutzte, behandelt ihn jedoch ganz en bagatelle, der ſo geſcheite aber eitle, glatte Mann glaubte ſich unendlich über dem anſpruchsloſen, aber in dieſer Anſpruchsloſigkeit die ganze ſichtbare und unſichtbare Welt in ihrer reichſten Vielſeitigkeit und Tiefe wiederſpiegelnden Geiſte erhaben. Noch Napoleon hatte keinen Schimmer von einem Verſtändniß Shakespeare's. Erſt die ſeit der Julius-Revolution entſtandene neuromantiſche Dichterſchule, Victor Hugo an der Spitze, hat ſich bemüht, ein Verſtändniß Shakespeare's zu erreichen. Schwer wird es den Franzoſen werden, dem tiefen Genius Shakespeare's beizukommen, es fehlt ihnen das Organ dazu, das Gemüth, das ſich in die Tiefe der Innerlichkeit verſenkt und aus dieſer Tiefe der Innerlichkeit das Verſtändniß heraufholt.

Kein Volk iſt dazu ſo geeigenſchaftet, Shakespeare zu begreifen und kein Volk iſt in der That zu einem ſo gründlichen Verſtändniß daſſelbe gekommen, als das deutſche. Auch erkennen es die Engländer ſelbſt an, daß wir Deutſche das Meiſte für ihren Shakespeare

gethan, daß wir zuerſt und am Lauteſten und Beſtimmteſten ſeine unermeßliche Bedeutung für die Kunſt herausgehoben haben.

Erſt ſeit der außerordentlichen Verehrung, die durch Leſſing Shakespeare in Deutſchland zu Theil wurde, hat auch England ihm dieſe Verehrung im ganzen Umfange zukommen laſſen.

„Keiner unſerer Schriftſteller, ſagt der Commentator Hazlitt in ſeinen Charakteren Shakespeare's, hat ſolche enthuſiaſtiſche Bewunderung für Shakespeare's Genie bewieſen oder ſolchen philoſophiſchen Scharfſinn in Hervorhebung ſeiner charakteriſtiſchen Vorzüge, als A. W. Schlegel in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt (1809—1811).“

Das Hauptverdienſt, die Aufmerkſamkeit unter den Deutſchen wieder auf Shakespeare hingelenkt zu haben, gebührt Leſſing, der beſonders in der Hamburger Dramaturgie 1767—69 den herrſchenden franzöſiſchen Kunſtgeſchmack zu ſtürzen ſuchte.“ Keine poetiſche Schönheit, war ſein kühnes Wort, kann ſich mit einer Shakespeare'ſchen meſſen.“ Er machte mit Nachdruck aufmerkſam auf die Ueberſetzung Wieland's. Wieland brachte den großen Dichter zuerſt durch ſeine treue proſaiſche Ueberſetzung in allgemeinere Bekanntſchaft, er überſetzte ſeit dem Jahre 1761 zweiundzwanzig Stücke, zuerſt den Sommernachtstraum. Bürger folgte mit dem Macbeth, ſehr frei und mit eignen Zuſätzen. Ihm folgte Eſchenburg, der ſeit 1775 ſämmtliche Dramen überſetzte: dieſe auch proſaiſche Ueberſetzung iſt die wortgetreuſte. 1777 gab Schröder die bühnengerechte Bearbeitung des Hamlet für das Hamburger Theater

heraus, Lear und der Kaufmann von Venedig folgten. Auch Herder, Schiller, Goethe überſetzten theils einzelne Stellen, theils brachten ſie einzelne Stücke auf die Weimariſche Bühne, wie z. B. Schiller den in meiſterhaften freien Verſen übertragenen Macbeth. Den größten Ruf erhielt die ſeit 1797 erſchienene, aber erſt 1840 vollendete Ueberſetzung von A. W. Schlegel, die dem Versmaß des Originals folgt. So ungemein verdienſtlich dieſe Schlegelſche, von Tieck ergänzte und in der zweiten Hälfte von Tieck's Tochter und jüngeren Freunden unter ſeiner Aufſicht und Mitwirkung zu Stande gekommene Ueberſetzung war, ſo leidet ſie doch an zahlreichen Härten, die im Vorleſen und Recitiren von jedem, der das engliſche Original kennt, nur zu wohl gefühlt werden. Gerade durch die den immer ſtarken und nervoſen Sinn des Originals theils ganz verfehlenden, theils nur ſchwach und flach wiedergebenden Ueberſetzungen, wird ein allgemeineres Verſtehen und Genieſſen Shakespeare's aufgehalten. Von Berufenen und Unberufenen wurde eine ganze Folge neuer Ueberſetzungen verſucht. Die neuſte, zum Vorleſen und Recitiren viel beſſer wie die Schlegel- und Tieckſche geeignete, auch metriſche Ueberſetzung iſt die von Keller und Rapp, die in ſiebenunddreißig kleinen Duodezbändchen 1843 bis 1846 in Stuttgart bei Metzler herausgekommen iſt und die zugleich erläuternde Einleitungen und Noten zu jedem Stück hat. Eine gute Ueberſetzung Shakespeare's iſt eine der ſchwerſten Arbeiten: die vielen kurzen einſilbigen Worte der engliſchen Sprache und

der immer prägnante Ausdruck Shakespeare's machen eine Uebertragung nach den Verszeilen faſt unmöglich.

Ich habe den Verſuch gemacht, die Citate, die ich angeführt habe, ſämmtlich ſelbſt aus dem Original zu übertragen — es war nicht der kleinſte Theil der kleinen Arbeit.

Unter den deutſchen Commentatoren Shakespeare's ſind außer den Arbeiten A. W. Schlegel's und Tieck's, beſonders der etwas breite und wäſſerige Aeſthetiker Franz Horn und der gründliche Philoſoph Ulrici in Halle zu nennen. Von Gervinus iſt neuerdings ein Werk, das allgemeine Aufmerkſamkeit mit Recht erregt hat, erſchienen und auch von Viſcher in Tübingen ſteht eine größere Arbeit über Shakespeare in Ausſicht.

Zu einem Kupferwerk, das die Shakespeare'ſchen Frauen darſtellt, hat Heine einen Text geſchrieben, worin er die Charaktere derſelben in Skizzen umreißt, die zwar flüchtig, aber durch ihre ſchwungvolle poetiſche Sprache anziehend und geiſtreich wie Alles, was Heine ſchreibt, ſind.

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

Bei Hoffmann und Campe in Hamburg sind erschienen:

		Thlr.	Sgr.
Behse, Dr. Eduard.	Shakespeare als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter. 1r Theil . . .	1	20
—	Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Band I.—VI. A. u. d. T. Geschichte des preußischen Hofs und Adels und der preußischen Diplomatie. 6 Theile . . .	7	15
Almanach dramatischer Spiele.	8 Jahrgänge à .	—	15
Bode, H.,	Madonna. Schauspiel in 5 Aufzügen . . .	1	—
Gottschall, R,	Lambertine von Mericourt. Tragödie in 5 Aufzügen	1	—
—	Ferdinand von Schill. Tragödie in 5 Aufzügen	1	—
—	Die Marseillaise. Dramat. Gedicht in 1 Act .	—	10
Gregorovius,	Ferdinand, der Tod des Tiberius. Tragödie .	1	—
Gutzkow, K.,	König Saul. Trauerspiel in 5 Aufzügen . .	1	—
Hebbel, Fr.,	Judith. Tragödie in 5 Acten	1	—
—	Genoveva. Tragödie in 5 Acten	1	—
—	Maria Magdalena. Trauerspiel in 3 Acten .	1	—
—	Der Diamant. Komödie in fünf Acten . .	1	—
—	Mein Wort über das Drama	—	7½
Heine, H.,	Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo .	1	7½
Immermann, K.,	Kaiser Friedrich der Zweite. Trauerspiel in 5 Aufzügen	1	—
—	Tulifäntchen. Ein Heldengedicht in 5 Gesängen	—	25
—	Die Verkleidungen. Lustspiel in 3 Aufzügen .	—	25
Ismar, F.,	König Pedro. Trauerspiel in 5 Acten . . .	—	25
Maltitz, G. A. v.,	der alte Student. Dramatische Kleinigkeit in 2 Acten	—	15
—	Das Pasquill. Schauspiel in 4 Acten . . .	—	24
—	Oliver Cromwell. Histor. Drama in 4 Acten	1	—
Pellico, Silvio,	Franceska von Rimini. Tragödie in 5 Acten. Deutsch von Max Waldau . . .	—	15
Radewell, Friedr.,	Till Eulenspiegel. Komödie	1	15
Raupach, E.,	dramatische Werke. 20 Bände	27	—
Souvestre, E.,	Anton, oder der Reiche u. der Arme. Schauspiel in 5 Aufzügen. Deutsch von A. Gathy .	—	15
Trinker, der,	Schauspiel in 5 Aufzügen	—	20

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog

und

Dichter

von

Dr. Eduard Vehse.

Zweiter Band.

Hamburg.
Hoffmann und Campe.
1851.

Vorrede.

Ich muß den zweiten Band dieſes kleinen Buchs mit einer ganz kleinen Vorrede wieder beſtiften.

Sie iſt denen gewidmet, die mich, wenn es erlaubt iſt, Kleines mit Großem zu vergleichen, in den Fall Richelieu's bringen möchten, welcher bekanntlich ein recht wirkſamer Staatsminiſter war, ſich aber damit amüſirte, gute Trauerſpiele ſchreiben zu wollen, und welchem man zu Gemüthe führte, daß er gar keine guten ſchreibe.

Man hat mir in Betreff des Anfangs meiner deutſchen Hofgeſchichte wahrhaftig von allen Seiten überflüſſige Anerkennung widerfahren laſſen. Daß aber der Hiſtoricus ſich in's Fach der ſchönen Geiſter, der Romanciers und Poeten herübergewagt hat, das, ſcheint es wirklich faſt, hat einige derſelben geärgert. Ich ſah das wohl kommen, ſah auch, woher es kommen würde und muß nun das Publicum darüber orientiren.

Auf Seite V. der Vorrede zum erſten Band des Shakespeare ſteht zu leſen:

„Um Alles zu ſagen, Shakespeare rückte ſeine Landsleute aus der dicken, trüben Luft der mittelalterlichen Romantik und Theologie in das freie, helle Feld der Politik. Und damit ward Alles anders und beſſer in England ꝛc. ꝛc.

Bei uns Germanen kam es anders oder es kam vielmehr nichts. Wir ſaßen und ſitzen heut' zu Tage noch immer in der dicken, trüben Luft dieſer unſrer Religion, wir ſitzen in unſrer modernen Aufklärungsſucht und wir ſitzen in der ſentimentalen äſthetiſchen Luft unſrer Romanenſchreiber und Poeten. Das iſt in gewiſſer Beziehung all eine Luft, ſo hoch auch der deutſche Poet und Romancier auf den deutſchen Philoſophen und der deutſche Philoſoph wieder auf den deutſchen Theologen von langher herabblickt.“

Mit Bedacht ſtellte ich dieſe Stelle in die Vorrede „um Alles zu ſagen,“ um namentlich das zu ſagen, was Gervinus in vier dicken Bänden nicht geſagt hatte, und um Ulrici geradezu zu widerlegen, welcher das Gegentheil geſagt hatte. Ich glaubte alſo etwas Neues geſagt zu haben.

Wenn nun einer meiner Beurtheiler, um etwas zu ſagen, meinte, ich hätte eigentlich doch gar nichts neues geſagt und ein andrer meinte, ich hätte den klugen William zu einen Superintendenten machen wollen, der Predigten halte — ſo war die ganz nach deutſcher Weiſe rein en l'air geſprochene Idee des Erſteren zu beweiſen und die curioſe und ausgelaſſene

Idee des Anderen widerlegten im Voraus meine angeführten klaren Worte.

Höchst sonderbar und nur durch die complete Anarchie im Reiche der Luft in Deutschland zu erklären ist der Umstand, daß ein dritter und vierter und fünfter Beurtheiler wieder gerade das auf's allerdirecteste anerkannten, was Beurtheiler ein und zwei verkennen wollten u. s. w.

Gescheite Leute machen heut' zu Tage gewiß nicht für eigne Prüfung Zeitungslob und Tadel zu ihrem Lob und Tadel. Deshalb hat auch das kleine Buch zu meiner vollen Vergnügung seine Leser gefunden und zwar in dem Publicum, welches es suchte.

Der vorliegende Band enthält die ausführliche Analyse der Shakespeare'schen Charaktere von verschiedenen Standpunkten. Daß diese Analyse von verschiedenen Standpunkten, die allerdings das Continuum zerreißt, wieder die Kritiker in Harnisch bringen wird, sehe ich wieder voraus. Zu meiner Entschuldigung diene im Voraus die bescheidene Erklärung: ich bin nur ein Dilettant, ich bin nicht von der Zunft, und meine Methode auch im Luftreiche der schönen Geister ist: „Jedermann nach seinem Humor!"

Die ausführliche Analyse der Shakespeare'schen Charaktere wird übrigens jene gelehrten Ungeduldigen begreifen lehren, die die specielle Charakteristik der Shakespeare'schen Stücke im ersten Bande unbegreiflich kurz fanden.

Ich hatte mit jener kurzen Charakteristik dem Bedürfniß der Ungelehrten zu Hülfe kommen wollen,

welche, ehe ſie ein Stück von Shakespeare auf der Bühne ſehen, ſich in kürzeſter Zeit eine Idee davon verſchaffen wollen. Daß ein ſolches, wie ich aus Erfahrung wußte, ſehr ſtark gefühlte Bedürfniß mit den mehrere hundert Seiten langen gelehrten Commentaren nicht befriedigt wurden, wie ſie Gervinus giebt, liegt, denke ich, auf der Hand.

Für das ſchon gelehrte deutſche Publicum iſt gewiß dieſes kleine Buch nicht geſchrieben worden, ich hielt es für überflüſſig das beim erſten Bande zu verſichern, will es aber doch nun ausdrücklich noch nachträglich gethan haben. Mir genügt es völlig, wenn es einige anregt, ſich im Shakespeare, und mehr im Shakespeare als in unſern Schöngeiſtern zu belehren. Daß es ſchon ſo gewirkt hat, davon habe ich Beweiſe: ich bin alſo auch in dieſer Beziehung vergnügt.

Dresden, den 24. September 1851.

Dr. Eduard Vehſe.

Inhalt.

Seite

VI. Gruppirung der Charaktere Shakespeare's:

1. Die humoriſtiſchen Charaktere:

Der Baſtard und der Heißſporn — Mercutio und Beatrice — Falſtaff und Jaques — Portia — Richard's III. diaboliſcher und Lear's und Hamlet's hochtragiſcher Humor 4

2. Die heroiſchen Charaktere:

Richard III. u. Lady Macbeth — Lear u. Othello — Cleopatra und Antonius — Cäſar 63

3. Die idealen Charaktere:

Portia und Imogen — Julia und Desdemona — Romeo — Brutus — Heinrich V. 80

4. Die phantaſtiſchen Charaktere:

Ariel — Caliban — Puck 132

VII. Pſychologiſche Analyſe der Charaktere Shakespeare's:

1. Die Temperamente:

Hamlet als Repräſentant des melancholiſchen — Othello des choleriſchen — Romeo des ſanguiniſchen und Falſtaff des phlegmatiſchen Temperaments . . 139

2. Die Affecte und Leidenſchaften: 150

1) Die Ehre und der Ehrgeiz:

Der Heißſporn — Brutus — Coriolan — Macbeth — Richard III. u. ſ. w. 168

2) Die Liebe: 201

a. Die Liebe der Jungfrau:

Die vier glücklich Liebenden:

Miranda, Perdita, Portia und Julia.

Seite

Die vier unglücklich Liebenden:

Ophelia, die beiden Helenen und Viola.

b. Die eheliche Liebe:

Desdemona, Imogen, Hermione, Catharina von Aragonien 270

c. Die Mutterliebe:

Volumnia und die Königin Conſtanze . . . 318

d. Die kindliche Liebe:

Cordelia 337

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

VI.

Gruppirung der Charaktere Shakespeare's.

Im Allgemeinen lassen sich unter den Charakteren Shakespeare's vier Hauptgruppen im Großen und Ganzen unterscheiden: die humoristischen, die idealen, die heroischen und die rein phantastischen. Sie lassen sich so unterscheiden, je nachdem der Standpunkt genommen wird, von dem aus man sie betrachtet. Es sind aber nicht wenige der Charaktere Shakespeare's so reich und so vielseitig, daß sie mehr als einen Standpunkt der Betrachtung verlangen. Und deshalb wird ihrer auch bei mehr als einer Gruppe Erwähnung geschehen müssen.

Solche aus mannichfaltigem Stoff, ja sogar aus Gegensätzen componirte Charaktere Shakespeare's sind z. B. Hamlet, Richard III., Portia ꝛc. Hamlet ist zugleich von der Seite seines tief tragischen Humors und von der Seite seiner, wenn auch nur theoretischen,

Idealität aufzufaſſen; eben ſo iſt bei Richard III. ſowohl ſein diaboliſch boshafter Humor, als ſein dämoniſcher Heroismus ins Auge fallend. Portia iſt eben ſo wohl ein vollendet humoriſtiſcher, als entſchieden idealer Charakter: ſie repräſentirt in der Gruppe der humoriſtiſchen Charaktere eine ganz beſtimmte Gattung des Humors, den liebenswürdig heitern, vom reifſten Weltverſtand getragenen Humor und eben ſo repräſentirt ſie in der Gruppe der idealen Charaktere eben ſo eine ganz beſtimmte Gattung, wo das Geiſtreiche vorſchlägt.

1. Die humoriſtiſchen Charaktere.

Der Humor findet ſich bei Shakespeare in allen ſeinen Stücken: denn er iſt das eigenſte, allerinnerlichſte bewegende Element ſeiner Poeſie, das Lebensöl gleichſam, das alle ſeine dramatiſchen Figuren durchdringt und von dem ſie zehren. In allen, auch den ernſteſten Dramen treffen wir einen Wechſel von tragiſchen und komiſchen Scenen. „Dieſe komiſchen Scenen, bemerkt Schlegel ſehr richtig, ſind in Shakespeare's Dramen das Vorzimmer der Poeſie, wo ſich die Bedienten aufhalten; dieſe proſaiſchen Geſellen dürfen ſich nicht laut machen, daß das Geſpräch im Saale ſelbſt dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwiſchenzeiten, wo ſich die idealiſche Geſellſchaft zurückgezogen hat, verdienen ſie ſchon belauſcht zu werden; ihre dreiſten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältniſſe ihrer Herrſchaften manchen Aufſchluß gewähren."

Shakespeare hat aber auch eigens auf den Humor gestellte Charaktere.

Diese eigentlich humoristischen, ganz absichtlich auf den Humor als Grundton und Lebensunterlage gestellten Charaktere lassen sich wieder in vier Gruppen abtheilen, je nach den vier Stufen, in denen der Humor sich überhaupt darstellt.

Auf der untersten Stufe steht der gemeine, naiv komische, joviale Volkshumor, der nichts anders als der Instinct eines derben, hausbackenen, gesunden Menschenverstands ist. Er hat aber darum doch, wie die niederländischen Genrebilder eines Brouwer, Tenier und Ostade, seine ganz eigenthümliche Poesie. Repräsentanten dieses gemeinen, lustigen, instinctiven Humors auf der niedrigsten Erscheinungsstufe sind die Narren, die Clowns, die herkömmlichen Lustigmacher in mehreren Stücken, besonders Touchstone, Prüfstein in „Wie es euch gefällt“ — die Gerichtsdiener in „Viel Lärm um Nichts“ und in „Maß für Maß“ — die Todtengräber in „Hamlet“ — der Pförtner in „Macbeth“ und mehrere der weiblichen humoristischen Charaktere Shakespeare's, besonders die Amme in „Romeo und Julia.“

Poetischer, wenn auch noch vorschlagend realistisch, tritt sodann der Humor auf einer zweiten Stufe auf, in den Kreisen der höheren Stände. Er erscheint auch hier noch als Naturbegabung, als vorschlagender Instinct in der Form frischer, heitrer Welt- und Lebenslust, in einer energischen Ueberfülle von ursprünglicher Kraft und angeschaffner gesunder Natürlichkeit und hat man bei den

Figuren dieſer Stufe etwa an die durch dieſe Eigenſchaften ausgezeichneten Portraits von Rubens zu denken, des Zeitgenoſſen von Shakespeare. Repräſentanten dieſes poetiſcheren inſtinctiven Humors ſind: der Baſtard Faulconbridge in „König Johann,“ Henry Percy, der Heißſporn in „König Heinrich IV.“ und beſonders Mercutio in „Romeo und Julia;“ von Frauen: Sylvia in den „Veroneſern“ und Roſalind in „Verlorne Liebesleiden“ und beſonders Beatrice in „Viel Lärm um Nichts.“

Auf einer dritten Stufe iſt der Humor zum Behagen des vollen Bewußtſeins herangereift und hier treten uns fertige und durchgebildete Charaktere entgegen, die mit ihrer Reflexions-Schärfe und Tiefe das volle Uebergewicht, ſowohl in der bewußten Erkenntniß der ſie umgebenden Weltverhältniſſe geltend machen, als in energiſcher Einwirkung auf die Geſtaltung derſelben nach ihrer Einſicht und nach ihrem Willen. Repräſentanten dieſer dritten Stufe des bewußten, weltvertrauten und weltbeherrſchenden Humors ſind: der unvergleichliche Falſtaff in der vorſchlagend komiſchen, Richard III. in der diaboliſchen Gattung und in ihrer ſchönen idealen Atmoſphäre die kluge Portia im „Kaufmann von Venedig,“ und der Spiegel der Könige Heinrich V.

Endlich auf der vierten, letzten Stufe erſcheint der Humor als hochtragiſcher Ernſt, der über dem hereingebrochenen Unglück, das nicht mehr abzuwenden iſt, ſich wenigſtens noch durch die innere Energie der Reflexion zu verſtändigen und damit zu faſſen und

zu tröſten verſucht. Repräſentanten dieſes hochtragiſchen, tiefernſten Humors ſind der Narr in „König Lear“ und beſonders Lear ſelbſt und Hamlet.

Verfolgen wir nun den Maskenzug der humoriſtiſchen Charaktere von den komiſchen Repräſentanten derſelben auf den unterſten Stufen bis zu den ernſten hochtragiſchen Geſtalten auf dem oberſten Gipfel.

Auf ſeiner erſten Stufe tritt der Humor als gemeiner Humor bei den Leuten aus dem gemeinen Volke auf. Es wohnt dieſer Gattung von Menſchen inſtinctiv ein derber, aber ſehr ſcharfer, gleichſam handgreiflicher Weltverſtand innen, der gar wohl weiß, wie der Lauf der Welt iſt, wie ſich die Vortheile und Nachtheile in den verſchiedenen Ständen ausgleichen, wie Glück und Hoheit nächſt der guten auch ſeine ſchlimme Seite hat. Wenn von den Todtengräbern im „Hamlet,“ die Ophelia begraben, welche ſich aus Schwermuth ertränkt hat, der eine zu dem andern ſagt:

> „Wenn's kein Fräulein geweſen wäre, ſo hätte ſie kein chriſtlich Begräbniß erhalten,“

und der zweite Todtengräber erwiedert:

> „Ja, du trifft's, aber deſto ſchlimmer iſt's, daß die vornehmen Leute in der Welt mehr Aufmunterung haben, ſich zu erſäufen, als ihre Nebenchriſten,“

ſo ſpricht ſich damit außer der in den Worten liegenden offenen und vor die Augen geſtellten noch eine darunter verdeckte tiefere Weltwahrheit aus, die nämlich, daß Armuth und Niedrigkeit eher Genügen und Behagen und damit Zufriedenheit, innere Befriedigung gewähren, als Hoheit und Reichthum.

Auch der Pförtner in „Macbeth“ kennt die böse Welt, die ihn umgiebt und er verspottet sie herbe in seinem gemeinen Zecherhumore, indem er sich mit seiner Phantasie an das Höllenthor versetzt.

Die humoristischen Frauen-Charaktere Shakespeare's zeigen fast alle einen mehr oder minder gemeinen Humor. Entschieden plebejisch tritt er auf bei der Amme in „Romeo und Julia.“ Sie ist ein höchst lebensvolles, holländisches Genrebild, ihr Humor ist recht grobsinnlich, recht ungeschlacht derb und recht unverhüllt gemein. Sie zeigt die ganze seichte Geschwätzigkeit des Alters, hat aber noch alle Faselei und allen Muthwillen der Jugend: sie liegen ihr im Blute. Sie ist höchst albern und gesinnungslos, aber sie ist treu und anhänglich, sie ist dienstbar und verschwiegen, sie hat aber nichts weiter, als diese Tugenden ihres Standes. Ganz eben so plebejisch gemein erscheint der Humor der Frau Quickly, der Wirthin Hurtig im wilden Schweinskopf, der Taverne der Fallstaff-Gesellschaft zu Eastcheap in „König Heinrich IV:“ sie ist dumm und heftig, aber gutmüthig und ehrlich, der Sir John, dem sie Hemden gekauft hat, dem sie an vierundzwanzig Pfund dargeliehen hat und der sie nicht bezahlt und den sie verklagt, bringt sie immer wieder herum und am Ende hält sie ihm noch eine rührende Parentation. Weniger plebejisch gemein, bürgerlich ehrbarer und gebildeter erscheint der Humor in den „Lustigen Weibern von Windsor,“ durch die Sir John geprellt wird, bei der gemüthlichen lustigen Dame Ford und bei der resoluten, energischen Dame

Page. In derſelben bürgerlichen Färbung, nur recht natürlich ungenirt ausgelaſſen zeigt ſich der Humor des Trotzköpfchens Katherine und recht vergnüglich ſchalkhaft der Maria's, des Kammermädchens Olivia's in „Was ihr wollt“ bei dem capital humoriſtiſchen Schabernack, welcher dem Haushofmeiſter Malvolio geſpielt wird.

Die wirkliche Dummheit und Albernheit iſt bei Junker Aguecheak, Fieberwange, in „Was ihr wollt“ und bei Slender, Junker Dünne, in den „Weibern von Windſor“ repräſentirt, ingleichen bei den Gerichtsdienern in „Viel Lärm um Nichts.“ Parolles in „Ende gut, Alles gut“ iſt der feige Schmarozer und Prahler, Autolycus im Wintermärchen der liſtige Beutelſchneider: ſie beide nahen ſich mit ihrem Humore, der phantaſtiſcher tingirt iſt, der zweiten poetiſcheren Erſcheinungsform.

In dieſer zweiten poetiſcheren Erſcheinungsform zeigt ſich der Humor bei den poetiſcheren, gebildeteren, weltvertrauteren Charakteren der höheren Stände in dem phantaſtiſch leichten Gewande der Naivität, in der vollen, kräftigen und liebenswürdigen Natürlichkeit und Friſche, wie heitres, leichtes Blut der Jugend ſie hat. Auch dieſer Form des Humors liegt als ſcharfer Inſtinct eine ſtark gefühlte Ahnung des unendlichen Weltwiderſpruchs zum Grunde, aber die kräftige, kerngeſunde, ungebrochene Perſönlichkeit ſetzt ſich mit ihrem leichten Sinn darüber hinweg. In dieſer geſunden, kräftig heitern Behagung ſtellen ſich dar: der kühne, rückſichtsloſe, vom Feuer der patriotiſchen Ehre

in allen Adern glühende Baſtard in König Johann, der dem verhaßten Oeſtreich immer zuruft:

„Häng' dir ein Kalbsfell um die ſchnöden Glieder!“

ſo der raſche, von Kraft und Leben ſtrotzende, in dem ihn beherrſchenden ſtarken Selbſtgefühle der ariſtokratiſchen Standesehre heftig aufbrauſende Heißſporn in König Heinrich IV., jener Percy, die Blume der Ritterſchaft Englands, den ſeine Frau wegen ſeiner tollen Laune „die wilde Gans“ nennt und „den tollköpfigen Affen“ und der von ſich ſelbſt ausſagt:

„Reden iſt mein Fach nicht!“

ſo beſonders der von ſchäumender Lebensluſt und heißem Jugendübermuth ſprudelnde Mercutio, der Freund Romeo's, ſo Graziano im Kaufmann von Venedig, ſo Benedetto und Beatrice in Viel Lärm um Nichts, ſo Sylvia in den Veroneſern und Roſalind in Verlorne Liebesleiden.

Allen dieſen jugendlich friſchen Charakteren ſind die herben Uebel der Welt und die leidigen Schwächen des Menſchengeſchlechts nicht unbekannt, aber der unendlichen Vertiefung des Geiſtes bedürfen ſie nicht, um ſich über den Weltſchmerz zu erheben, es reicht ihnen dazu die unüberwindliche Naturkraft der angebornen Fröhlichkeit aus. Es ſind kerngeſunde Naturen, kerngeſund an Körper und Seele. Mit unumſtößlicher Gewißheit leitet der Inſtinct ſie, daß Eitelkeit der Welt Lauf iſt, daß man die Welt hinnehmen muß, wie ſie eben einmal iſt, daß Freude und Leid ſich endlich gegen einander ausgleichen und daß

ein frischer, kräftiger, muthiger Geist auch alle jene unholde Zuthat von Gemeinem, Niedrigem und Kleinem, das dem Menschenleben anklebt, mit in den Kauf zu nehmen, sich zurecht zu legen, zu ertragen und zu überwinden fähig ist.

So durch und durch heiter, freudig und kräftig tingirt erscheint der heroisch phantastische Humor beim Bastard in König Johann. Er ist der natürliche Sohn des berühmten Richard Löwenherz, aus dem Stamme Plantagenet, den dieser mit einer Lady Faulconbridge erzeugte.

Die erste Scene des Stücks stellt uns den Bastard dar, wie er durch seinen rechtmäßigen Bruder Robert aus des Vaters Erbe gedrängt wird. Eleonore, die Mutter des Löwenherz, fragt ihn:

„Was willst du lieber sein, ein Faulconbridge
Und mit dem Bruder jenes Erbe theilen,
Oder des Löwenherz berühmter Sohn,
Herr deiner selbst und ohne Erbe sonst?"

Er entscheidet sich für das letzte. Sie sagt ihm:

„O echtes Feuer der Plantagenet!
Richard, heiß mich Großmutter, denn ich bin's."

Darauf entgegnet der Bastard:

„Zufällig, Fürstin nicht so ganz! Was thut's?
Der Weg ist etwas quer, so nicht grad' aus,
Zum Fenster 'rein od'r üb'r die halbe Thür.
Wer Tags nicht geh'n darf, nun der geht bei Nacht.
Fern oder nah, wer gut gewinnt, schießt gut
Und ich bin ich, wie ich auch ward erzeugt."

Er begnügt sich, indem er das Erbe, das Land aufgiebt, mit der Ehre, die ihm sein Vater durch die

Geburt gegeben hat, er weiß vom Uebel der Baſtardſchaft die gute Seite herauszukehren, ja er rühmt ſich derſelben und er beſchließt ſie zu ſeiner Erhebung auszubeuten.

Im zweiten Act, bei den politiſchen Unterhandlungen der Könige von England und Frankreich, macht der Baſtard eine große Welterfahrung. Er nimmt wahr, wie der Eigennutz es iſt, der die ganze Welt lenkt, er ſagt:

„Der glatte Herr, der Kitzler Eigennutz,
Der ſchiefe Hang der Welt.“

Er ſchimpft nun auf den Eigennutz, aber er findet doch, als er darüber mit ſich zu Rathe geht und ſich ernſtlich befragt, daß er eigentlich wie ein armer Bettler auf den reichen Mann ſchimpft. Deshalb ſtellt er ſich die Weiſung:

„So lang' ich Bettler bin, ſo will ich ſchimpfen
Und ſchrei'n: Die größte Sünd' iſt Reichthum.
Doch werd' ich reich, ſoll's meine Tugend ſein
Zu ſchrei'n: Die größte Sünd' iſt Bettelei!“

Am ergötzlichſten tritt noch einmal am Schluſſe ſein Humor auf in der Kriegserklärung gegen Frankreich. Der Dauphin iſt mit ſeinen Leuten in England gelandet, der Baſtard ſagt ihm:

„Die Hand, die Kraft beſaß, an eurer Thür
Euch abzuprügeln, daß ihr Reißaus nahmt,
Um Eimern gleich in tiefe Brunnen euch zu tauchen,
Zu kriechen in die Streu des Stallverſchlags,
Gleich Pfändern euch in Kiſt' und Kaſten einzuſchließen,
Zu hocken mit den Schweinen, in Gewölbern

Das ſüße Heil zu ſuchen und zu zittern und zu beben,
Selbſt wenn der Hahn nur krähte, euer Landsmann,
Als wär's die Stimme eines Engelländers:
Soll die ſiegreiche Hand geſchwächt hier ſein,
Die euch die Ruthe gab in euren Kammern?
Nein wißt, der tapfre König iſt in Waffen
Und ſchwebt, ein Adler, über ſeiner Brut.
Er ſchießt herab, wenn Noth naht ſeinem Neſt."

Heinrich Percy's, des Heißſporn's, heroiſch-phantaſtiſcher Humor iſt dem des Baſtards ſehr nahe verwandt. Auch Percy iſt ein wilder Menſch, ein toller Brauſekopf. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, was man behauptet, daß Shakespeare ſein Freund, der Graf Southampton, zu dieſem Charakter als Vorbild vorgeſchwebt habe, von dem bekannt iſt, daß er ſeine ſtolze Unabhängigkeit mit großem Trotz und Kühnheit Eliſabeth gegenüber geltend machte: er heirathete gegen ihren Willen Eliſe Vernon und nahm Theil an der Verſchwörung des Grafen Eſſex. „Dieſer jugendliche, unbändige Held, ſagt Tieck, iſt eben ſo tapfer als er ungezogen iſt. Er haßt die Eitelkeit an Andern aus Eitelkeit. Er hat als Haupt der Conſpiration die beſten Mittel in Händen, aber er hat ſo wenig Betragen, daß er die mächtigſten Bundesgenoſſen zurückſchreckt. Als Feldherr, als Gatte, als Freund, im Unwillen und in guter Laune, hat er ſeinen eigenthümlichen, ſeltſamen Ausdruck, den man nie wieder aus der Phantaſie verliert." Als König Heinrich IV. Bolingbroke im Anfang des Stücks in der Scene der Rückverlangung der

Kriegsgefangenen zu seinem Vater Northumberland und ihm sagt:

„Lord Northumberland
Ihr seid von uns sammt eurem Sohn entlassen.
Schickt die Gefangnen, sonst hört ihr von uns,"

blitzt sofort die Zornesader in dem Heißsporn auf und er fährt mit den Worten heraus:

„Und wenn der Teufel kommt und brüllt nach ihnen,
Schick' ich sie nicht. Ich will gleich hinterdrein
Und ihm das sagen, mir das Herz erleichtern,
Und wär's auch mit Gefahr für meinen Kopf."

— — und später:

„Hiermit entsag' ich förmlich jedem Streben
Als diesen Bolingbroke zu peinigen
Und diesen Wirthshaushelden Prinz von Wales."

Die Correction seines Vaters:

„Was für ein bremsgestoch'ner, ungeduld'ger Thor
Bist du, in diese Weiberwuth zu fallen,
Dein eignes Ohr nur füttert deine Zunge,"

läßt uns und ihm selbst seine wahre Gestalt sehen. Er beruhigt sich und geht in den Plan der Conspiration ein, den sein Oheim Worcester ihm vorlegt. Höchst ergötzlich zeigt sich nun sein Humor in der ersten Scene des dritten Acts, wo er mit seinen Vettern, Lord Mortimer und dem abergläubischen Owen Glendower, das Reich England auf der Landkarte theilt und wo er sich Luft macht gegen Glendower's alberne Grillen aus der geheimen Naturkunde, gegen seine thörichten Prahlereien von den Anzeichen, die der Himmel bei seiner Geburt von sich gegeben habe, wo er losgeht gegen:

„Den ganzen Schwall von Hocuspocuszeug,
Das ihn zum Heiden macht,“

gegen eben das Hocuspocuszeug, das ihn, Percy, höchlich ärgert und langweilt.

Glendower berühmt ſich:

„Als ich geboren werden ſollte, war
Der Himmel voll von Feuerſcheinen und
Von Leuchtthurmflammen und als ich gebor'n war,
Erzitterte die Erd' in ihr'n Grundfeſten
Gleich einer Memme.

Heißſporn entgegnet:

So; das wär' geſchehn auch
Zur ſelben Zeit, hätt' eurer Mutter Katze
Geſungt nur, ohne daß ihr je zur Welt kamt.

Glendower:

Ich ſag': die Erde bebt', als ich zur Welt kam.

Heißſporn:

Und ich ſag': ſie, die Erde, dachte nicht, wie
Ich, ſo ihr meint, ſie bebt' aus Furcht vor euch.

Glendower:

Ich kann aus Abgrunds Tiefen Geiſter rufen.

Heißſporn:

So? Nun, das kann ich auch, das kann jedweder,
Doch kommen ſie, wenn hr nach ihnen ruft?

Glendower:

Oh, ich kann lehr'n euch, Vetter, zu befehlen
Dem Teufel.

Heißſporn:

Und ich kann lehr'n euch, Vetter, fein zu ſpotten,
Wenn ihr wahr ſprecht. Sprecht wahr und ihr beſchämt ihn.

Habt ihr ihn zu beſchwör'n die Macht, bringt her ihn.
Ich ſchwör's: Macht habe ich, ihn wegzuſpotten.
O ſprecht ſtets wahr und ihr beſchämt den Teufel."

In dem Heißſporn regt ſich das volle Unabhängigkeits-Bewußtſein des ariſtokratiſchen Sinnes, der Feudalherrlichkeit, dem die Rebellion gegen den König und ſeine Anhänger ein Stück gutes Recht ſcheint. Er macht ſich daher mit dem behaglichſten Humore an ſeine Widerſacher:

„Laßt ſie kommen!
Sie kommen wie die Opferthier' im Schmuck,
Und der gluthäug'gen Jungfrau dampf'gen Kriegs
Laßt ſie uns blutigheiß darbringen.
Der ehr'ne Mars ſoll auf dem Altar ſitzen
Bis an die Ohr'n im Blut. — —
Kommt, laßt mein Pferd mich nehmen,
Es ſoll mich tragen wie ein Donnerkeil,
Dem Prinz von Wales gerade an die Bruſt.
Heinrich an Heinrich, heißes Roß an Roß
Und keiner weich', bis eines Aug' ſich ſchloß."

Noch im Tode verläßt der Humor dieſen unbändigen Heißſporn nicht, es kränkt ihn mehr, daß Prinz Heinrich, der ihn im Blachfeld von Schrewsbury erſchlägt, ihm den Ruhm genommen hat, als daß er ihm das Leben genommen hat; aber auch darüber ſucht er ſich noch zurecht zu finden, indem er zuletzt ſich ſo äußert:

„Es ſchmerzt mich der Verluſt des flücht'gen Lebens,
Nicht wie der Ruhm, den du mir abgewonnen.
Das macht mein Denken wunder, als dein Schwert
Mein Fleiſch. Doch die Gedanken ſind die Sclaven
Des Lebens, Leb'n der Narr der Zeit; die Zeit,
Die alles in der Welt beherrſcht, ſie muß
Ihr Ende finden."

Mit dem letzten Troste, „daß er Staub und Futter für die Würmer sei," schließt er dann die Augen.

Weit höher als des Heißsporns Humor steht der Mercutio's. Mercutio's Humor ist ein schwelgerisch-feiner, geistreich-verliebter, er ist ein poetisch-phantastischer Humor, er athmet durch und durch die hohe Bildung des mit Grazie begabten Italieners.

Seinen Freund Romeo plagt die Liebe, Mercutio ertheilt ihm deshalb auf dem Maskenfest gute Rathschläge, um sich die Pein leichter zu machen. Er sagt ihm:

„Romeo, tanz doch mit uns.

—

Du bist verliebt, borg dir Cupido's Flügel
Und schwing dich damit über den gemeinen Aether.
Vor Lieb' versinken, macht die Lieb' zur Bürde,
Die Last ist zu groß für solch' zartes Ding.
Ist Liebe hart mit dir, sei hart mit Liebe,
Stich, wenn sie sticht, so wirfst du sie zu Boden.
Nimm meinen guten Rath. Verstand ist drinnen
Fünfmal wohl mehr noch, als in den fünf Sinnen."

Als Romeo nun erzählt, er habe einen Traum gehabt, erwiedert Mercutio „er auch" und setzt hinzu, er habe geträumt, „daß Träume lügen." Darauf bringt er das berühmte köstliche Märchen von der Königin Mab, die bei Shakespeare mit der Titania im Sommernachtstraum eine und dieselbe Person ist.

„Ich seh' wohl, Kön'gin Mab hat dich besucht.
Sie ist Hebamme bei den Feen. Sie kommt,
Nicht größer an Gestalt, als ein Agatstein
Am Zeigefinger eines Aldermanns,

Gezog'n im Wagen niedlicher Atomen,
Dem Schlafenden quer über ſeine Naſe.
Die Speichen ſind von langen Spinnenbeinen,
Der Deckel dran iſt von Grashüpferflügeln,
Die Zäune ſind aus feinſtem Spinngewebe,
Die Zügel aus des Mondſcheins feuchtem Strahl,
Die Peitſch' ein Grillenbein mit zarten Faſern,
Der Kutſch'r 'ne kleine, grauberockte Mücke,
Nicht halb ſo dick, als ſo ein kleiner Wurm, den
Man ausſticht einem trägen Mädchenfinger,
Ihr Kutſchchen iſt 'ne hohle Haſelnuß,
Gemacht vom Tiſchler Eichhorn oder auch
Vom alten Regenwurm, die beide ſind
Seit ält'ſter Zeit der Feeen Wagenbauer.
So galopirt die Fee nun Nacht für Nacht
Durch das Gehirn der Liebenden, die dann
Von Liebe träumen, und ſo galopirt
Zum Knie des Hofmanns ſie, der gleich von Bücklingen,
Zur Hand des Advocaten, der von Sporteln,
Zu Frauenlippen, die von Küſſen träumen.
Oft plagt die böſe Mab mit Bläschen ſie,
Weil Zuckerwerk den Athem lies verderben.
Bisweilen fährt ſie üb'r 'nes Hofmanns Naſe,
Dann träumt ihm, wie die neue Stelle ſchmecke.
Auch kommt ſie mit dem Schwanz 'nes Zehntenferkels
Zu kitzeln eines Pfarrers Naſ' im Schlaf,
Dann träumt ihm gleich von einer andern Pfründe.
Sie fährt auch oft 'nem Kriegsmann über'n Hals
Und dann träumt er ſofort von Halsabſchneiden,
Von Breſchen, Hinterhalten, ſpan'ſchen Klingen
Großmächtigen Toaſten. Plötzlich trommelt's dann
Im Ohre ihm und er fährt auf, erwacht,
Flucht ein paar Stoßgebete in der Angſt
Und ſchläft dann wieder ein. Dieſelbe Mab iſt's,
Die Pferdemähnen in der Nacht verſtrickt,
In Weichſelzöpf' unſaub're Haare bäckt
Die aufgeflochten, viel Unheil verkünden.

Das iſt die Hexe, welche Mädchen drückt,
Die auf dem Rücken liegen und zuerſt
Im Tragen und Betragen ihnen Lehre giebt,
Das iſt die, die" . . .

Romeo:

„Schweig, ſchweig Mercutio,
Du ſprichſt von Nichts."

Mercutio:

„Ganz recht, ich ſprech' von Träumen,
Die Kinder eines müßigen Gehirns ſind,
Die nur die leere Phantaſie erzeugt,
Ein Ding, ſo dünnen Weſens, wie die Luft
Und unbeſtänd'ger, als der Wind, der eben
Des Nords umfrornen Buſen noch umſchmeichelt
Und dann erboſt von dannen ſchnaubt, zum Süd,
Dem thauabträufelnden ſich vorwärtskehrend."

In den ſpäteren Scenen des zweiten und dritten Acts erſcheint Mercutio mehr als eine Gattung von den Leuten, zu denen die Cavalierwelt des damaligen England unzählige Exemplare ſtellte, als ein Witzbold, der in Wortſpielen und Antitheſen ſchwelgt. Zuletzt ſtellt er als ein Eiſenfreſſer und Raufbold ſich dar. Er ſtirbt ſo von der Hand Tybalt's mit den bekannten Worten:

„Die Wunde iſt nicht ſo tief, wie ein Brunnen, auch nicht ſo weit, wie eine Kirchthüre, aber ſie iſt ſo eben recht, ſie reicht gerade zu. Fragt morgen nach mir und ihr werdet einen ſtillen Mann an mir finden. Für dieſe Welt iſt mir der Spaß verdorben. Die Peſt auf eure beiden Häuſer!"

Mercutio iſt ein Charakter, in dem ſich der Humor in der wunderbarſten poetiſchen Leichtigkeit

darſtellt. „Es iſt, ſagt Tieck, in ihm eine ſolche Ueberfülle von Leben, daß er gleichſam nicht eilig genug ſein kann, es los zu werden. Es war eben nur ein nüchterner Einfall eines Engländers, zu ſagen, Shakespeare hätte den Mercutio umbringen müſſen, um von ihm nicht umgebracht zu werden. Der Dichter hat ihn gerade mit ſo viel Humor, Witz und Eigenthümlichkeit ausgeſtattet, daß wir uns für ihn intereſſiren können; er ſtirbt, weil es der Plan des Werks ſo erfordert. Daß es dem witzigſten Geiſte nicht ſchwer war, auch einen ähnlichen Charakter bis zum Ende hindurch zu führen, hat er durch ſeinen Benedetto deutlich genug bewieſen.“

Ungemein liebenswürdig ſtellt ſich der Humor dar bei dieſem Benedetto und bei Beatrice in „Viel Lärm um Nichts.“

Beatrice iſt die Nichte des Statthalters von Meſſina, bei ihr iſt die Ausgelaſſenheit des Witzes das vorherrſchende Element des Humors. Sie iſt eine „herrlich humoriſirte Dame,“ „ein fröhliches Herz, das ſich immer an der Windſeite des Kummers hält,“ „ſie kam in die Welt, um lauter Poſſen und im Grunde gar nichts zu ſagen.“ Sie hat „eine verwetterte Zunge,“ ſie iſt „ausgelaſſen, wild und beißend.“ Eben ſo in der Ausgelaſſenheit des Witzes wurzelnd, zeigt ſich der Humor bei Benedetto, dem Signor aus Padua, er iſt weniger beißend und lebhaft, gutartiger und pflegmatiſcher. Beide Figuren werden von Shakespeare vorgeführt als capital eheſcheu. Benedetto will, wenn er eine Frau nimmt, „ſich

ſchmählich mit einem Stierhorne auf der Stirne abconterfeien uud darunter mit ellenlangen Buchſtaben, wie man zu ſchreiben pflegt: „Gute Pferde zu vermiethen," ſetzen laſſen: „Der Ehemann Benedetto zu ſehen." Als Beatricen ihr Oheim ſagt:

„Nichte, den Tag hoff' ich noch zu ſehen, wo der Rechte über dich kommt,'

erwiedert ſie ihm:

„Eher nicht, bis der liebe Gott Männer macht aus beſſerem Stoff, als aus Erde. Soll das nicht eine Frau verdrießen, von einem Stücke übermüthigen Staubes übermeiſtert zu werden? Rede zu ſtehen über ihr Thun und Laſſen einer Scholle wunderlicher fetter Erde? Nein Oheim, ich mag keinen. Adam's Söhne ſind meine Vettern und wahrhaftig ich halt' es für eine Sünde, ſo nahe in meiner Verwandtſchaft zu heirathen."

Aber dennoch intereſſiren ſich dieſe beiden, äußerlich ſo eheſcheu auftretenden Perſonen, insgeheim, ihnen ſelbſt unbewußt, ganz ungemein für einander. Gleich in der erſten Scene erkundigt ſich Beatrice nach Benedetto, zwar in ihrer gewöhnlichen beißenden Manier, aber ſie erkundigt ſich doch nach ihm, es ſind die erſten Worte, die ſie im Stücke ſpricht. Sie fragt den Officier, der den Prinzen von Aragonien bei ihrem Oheim anmeldet:

„Ich bitt' euch, lieber Herr, hat Signor Bramarbas den Feldzug überſtanden oder nicht?"

„Und ſagt mir doch, wie viele hat er in dieſem Kriege umgebracht und aufgegeſſen? Oder lieber, wie viele hat er umgebracht, denn wahrhaftig, ich verſprach ihm, alle aufzueſſen, die er umbringen würde."

Auch Benedetto ist Beatrice gar nicht ganz so gleichgültig, wie er es selbst meint und ausspricht. Er muß selbst zu seinem Freund Claudio sagen, der Hero, ihre Cousine, lobpreist:

„Da ist ihre Muhme, wenn die nicht von einem lebendigen Satan besessen wäre, so überträfe sie Hero an Schönheit so weit, wie ein erster Mai einen letzten December."

Gleich in ihrem ersten Zusammentreffen gerathen beide ergötzliche Individuen in das heftigste Witzreden-Scharmützel. Beatrice ist immer der angreifende Theil und sie schlägt auch immer siegreich Benedetto aus dem Felde. Sie sagt ihm:

„Mich wundert nur, daß ihr immer etwas reden wollt, Signor Benedetto, kein Mensch nimmt doch von euch Notiz.

Benedetto:

Was, mein theures Fräulein Ekel? Lebt ihr auch noch?

Beatrice:

Wie könnte Ekel sterben, so lange ihm noch so gutes Futter vorgeworfen wird, wie Signor Benedetto."

So geht es fort, bis Benedetto, von ihrer Zungengeläufigkeit überflügelt, erklären muß:

„Ich bin fertig."

Beatrice entläßt ihn nun mit den triumphirenden Worten:

„Ihr zieht allemal ab mit einem schleppenden Witz. ich kenn' euch so von lange her."

Aber doch sind die beiden grimmigen Feinde immer beisammen, denn was sich liebt, das sucht sich

auf und neckt sich, ohne es zu wollen und zu wissen. Sie treffen sich wieder bei der Maskerade bei dem Statthalter im zweiten Acte. Hier läßt sich Benedetto wieder ganz jämmerlich mißhandeln, wie er selbst sagt so ganz jämmerlich:

„wie es kein Holzklotz sich hätte gefallen lassen."

Er verschwört sich nun im Vollgefühle dieser jämmerlichen Mißhandlung, „diese hölliſche Dame, die wenn ihr Athem so mörderisch, wie ihre Worte wäre, die Welt bis zum Polarstern hinauf vergiften würde, nicht zu heirathen und bekäme sie auch alles zur Mitgift, was Adam's Erbtheil vor dem Sündenfalle war."

Darauf setzt sich die Intrigue des Stückes in Bewegung. Benedetto wird zu Ohren gebracht, daß Beatrice ihn liebe. Shakespeare, der feine Menschenkenner meint:

„Des kindischen Cupido Zauberpfeile
Sind so geartet, daß sie stets am ersten
Durch Hörensagen Wunden machen."

Und wirklich läßt sich der stolze, eheſcheue Herr Benedetto vom Hörensagen, daß das hölliſche, aber sehr schöne Mädchen eigentlich eine Schwachheit für ihn habe, herumbringen. Er spricht:

„In mich verliebt? Nun, das muß belohnt werden."

Er entschließt sich, „in Beatricen schrecklich verliebt zu werden, zwar werde es leicht einige Stichelreden gegen ihn setzen, aber sollen diese einen Mann aus der Bahn seiner Laune scheuchen? Nein, die Welt muß bevölkert werden. Als ich erklärte, beschließt er, als

Junggeſelle ſterben zu wollen, dachte ich ja nicht zu leben bis zu meiner Hochzeit.“

Darauf wird auch Beatricen entdeckt, daß Benedetto ſie liebe und auch ſie läßt im Augenblick ihreu Mädchenſtolz fahren und wird ſofort zärtlich. Sie ſpricht zu ſich ſelbſt:

„Lieb' immer, Benedetto! Heil und Segen!
Ich zähm' mein wildes Herz in deiner Hand.
Liebſt du mich nur, ich komme dir entgegen
Und ſchling' die Liebe in ein heilig Band.
Daß werth du's ſeiſt, hör' das Gerücht ich tragen,
Ich glaub' es beſſer, als vom Hörenſagen.“

Höchſt ergötzlich iſt nun das Liebesgeſtändniß der beiden durch dieſe Intrigue einander näher gebrachten, früher auf ihren Junggeſellen- und Jungfrauenſtand ſo erpichten, übermüthig ſtolzen Perſonen. Benedetto, wie ſich gebührt, tritt mit dem Geſtändniſſe zuerſt heraus. Er ſagt:

„Ich liebe auf der Welt nichts ſo ſehr, wie euch.

Beatrice erwiedert:

Ich könnte auch ſo ſagen: ich liebe auf der Welt nichts ſo ſehr, wie euch, aber ihr müßt mir's nicht glauben, obwohl es keine Lüge iſt. Ich bekenne nichts und läugne auch nichts.

Benedetto:

Bei meinem Schwert, Beatrice, du liebſt mich.

Beatrice:

Schwört nicht beim Schwert, verſchluckt es.

Benedetto:

Ich will ſchwören beim Schwerte, daß ihr mich liebt und ich will zwingen den, mein Schwert zu verſchlucken, der da ſagt, ich lieb' euch nicht.

Beatrice:

Wollt ihr nicht euer Wort wieder verſchlucken?

Benedetto:

Mit keiner nur erdenkbaren Brühe. Ich betheure, daß ich dich liebe.

Beatrice:

Nun denn verzeihe mir Gott.

Benedetto:

Um welche Miſſethat, du ſüße Beatrice.

Beatrice:

Ihr habt mich eben zur guten Stunde unterbrochen. Ich war eben daran, euch zu betheuern, ich liebt' euch.

Benedetto:

Thu's nur von ganzem Herzen.

Beatrice ſchließt nun auf die liebenswürdigſte Weiſe:

Ich lieb' euch mit ſo viel von meinem Herzen, daß ich keins mehr habe, es zu betheuern."

Als ſich aber die Intrigue aufklärt, als Beatrice und Benedetto erfahren, daß ſie, die geſcheiten Perſonen, in eine Falle gegangen, daß ſie ſo recht eigentlich gefoppt worden ſind, ſtellt ſich ihr Humor wieder auf die allerergötzlichſte Weiſe dar. Benedetto ſagt:

„Komm, ich muß dich haben! Aber bei dieſem Sonnenlicht, ich nehme dich nur aus Mitleid.

Darauf erwiedert Beatrice:

Ich will's euch nicht abſchlagen. Aber ſo wahr der Tag ſcheint, nur auf großes Zureden thu' ich's. Zum Theil auch, um euch das Leben zu friſten, denn man ſagt mir, daß ihr die Auszehrung hättet."

Auch hier behält ſie das letzte Wort und Benedetto muß ihr zuletzt mit einem Kuſſe den ſchönen ausgelaſſenen Mund zuſchließen.

Ein höchſt jovial-humoriſtiſcher Charakter, der wie Beatrice und Benedetto, wie Mercutio, wie der Heißſporn und der Baſtard auf der friſchen, kerngeſunden Jugendfröhlichkeit ſteht, iſt der Signor Graziano, im Kaufmann von Venedig, der Bräutigam des ſchönen Zöfchens der Herrin Portia, der Neriſſa. Signor Gratiano's leichte Philoſophie ſteht auf dem Wahlſpruch des engliſchen Wappens: Honny soit qui mal y pense, er bietet aller Meinung der Welt Trotz. Er führt ſich mit dieſer leichten Philoſophie gleich beim erſten Auftreten ein, wo er zu ſeinem Freund ſagt:

„Ihr ſeht nicht munter drein, Signor Antonio,
Ihr nehmet zu viel Rückſicht auf die Welt.
Wer mit viel Mühſal ſie erkauft, verliert ſie.

Antonio erwiedert:

Ich nehm' die Welt nur als die Welt, Graziano,
Für ein Theater, wo ein jeder muß
Spiel'n ſeine Rolle und die mein' iſt traurig.

Darauf giebt Graziano den Catechismus ſeiner Philoſophie:

Nun denn, laßt mich den Narren ſpiel'n. Mit Luſt
Und Lachen laßt des Alters Runzeln kommen!
Lieber mit Wein erhitzt die Leber mir,
Als mit Caſtei'n und Grämen abgekühlt
Das Herz. Soll denn ein Mann mit warmem Blut
Im Leib da ſitzen, wie ſein Großpapa
Gehaun in Alabaſt'r, im Wachen ſchlafen?
Indem er ſtets verdrießlich iſt, die Gelbſucht
Sich auf den Leib ziehn? Ich will dir was ſagen
Antonio, ich liebe dich und Liebe
Läßt reden mich: Es giebt 'ne Sorte Menſchen
Der'n Antlitz wie ein ſteh'nder Sumpf gerinnt

Und dick wird, die absichtlich affektiren
Ganz stumm zu sein, damit den Anschein sie
Von Weisheit, Gravität, profunder Klugheit
Gewinnen, ja sie sehen aus ganz so
Als sagten sie: „Ich bin der Herr Orakel.
Thu' ich den Mund auf, rühr' sich keine Maus."
O mein Antonio, ich kenne welche,
Die darum nur für weis' erachtet werden,
Weil sie nichts reden, die, ich bin gewiß,
Wenn sie erst sprächen, alle andre Ohren
Verdammen würden, die, sobald sie sie
Gehört, dann ihre Nächsten Narren schelten
Müßten. Nun, mehr davon ein andermal!
Nur angle nicht mit so trübsel'gem Köder
Dem Narrengründling nach, der eiteln Meinung
Der Welt, komm Freund Lorenzo, Gott mit euch
Indeß — die Predigt end'ge ich nach Tische.

Lorenzo:

Gut, wir verlassen euch bis Mittagszeit!
Heut spiel' ich einen von den stummen Weisen,
Denn Graziano läßt mich nicht zum Wort.

Graziano:

O leiste nur zwei Jahre mir Gesellschaft,
So kennst du nicht mehr deiner Zunge Ton.

Antonio:

Lebt wohl! ich werd' ein Schwätzer euch zu lieb.

Graziano beschließt:

Das ist Danks werth, weil Schweigen von je nur erlaubt war,
Bei geräucherten Zungen und Mädchen, die nicht kaufbar."

Alle die bisher behandelten Charaktere: der Bastard, der Heißsporn, Mercutio, Benedetto und Beatrice, Graziano standen noch auf der zweiten Stufe des Humors, wo derselbe als unbewußte Aeußerung eines heitern

naiven Gemüths in einer gesunden, frischen, natürlichen Fröhlichkeit sich darstellt. Auf der Grenze zu der dritten, gereifteren Form, in welcher nun jener unbewußte, instinctive Humor sich zum Bewußtsein steigert, steht Falstaff in Heinrich IV. und den lustigen Weibern von Windsor, steht Rosalind und Jaques in Wie es euch gefällt.

Sir John Falstaff ist das unsterbliche Prototyp der englischen Bonvivants, der durch den Zauber des komischen Humors trotz aller vulgären Elemente und niedern Stoffe, aus denen er componirt ist, poetisch verherrlichte Genußmensch. Es ist wahr, er ist ein Schwelger, ein Schwätzer, ein Prahler, ein Schmeichler, eine feige Memme, ein böser Schuldner, ja gar ein Dieb und Lügner, aber er ist ohne alle Tücke, Bitterkeit und Bosheit, er ist doch zugleich ein interessanter, kluger Mann, der das pikanteste Conversationstalent besitzt, der nicht nur Andere, sondern sich selbst zum Besten hat, der nicht nur selbst ungemein witzig ist, sondern auch Andere witzig macht, wie er mit Recht von sich selbst rühmt; ein Mann, der trotz dem, daß ihm ein Glas Sect, Kapaunfleisch und Schlaf über Alles geht, doch auch in seiner immer guten Laune den geschäftigsten und gewandtesten Verstand zeigt, mit dem er die vergnüglichsten Raisonnements über Alles und Jedes zu führen versteht; der trotz dem, daß er so dick wie eine Tonne ist, wie ein Aal durch die fatalsten Situationen sich durchzuschlängeln weiß, dem Geistesgegenwart im höchsten Grade zu Gebote steht und der mit Bedacht den Wahlspruch sich erwählt hat: „Ein guter Kopf

weiß Alles zu benutzen.“ Collier theilt aus einem dem Herzog von Devonshire gehörigen Manuscript eine Notiz mit, aus der man erfährt, wie Falstaff zu London auf der Bühne erschien — nämlich in sehr langem rothen Rock mit großem Bauch, langem Lippenbart, kurzen Schuhen, aus denen große Zehen herausschauten und in Halbstiefeln, so daß sein geschwollenes Bein sichtbar wurde.

Falstaff ist, wie ihn Prinz Heinrich mit Recht anklagt, „ein alter weißbärtiger Satan, ein schändlicher, nichtswürdiger Verführer seiner Jugend,“ er ist erzliederlich, in alle Wollust versunken, ein capitalschlechter Kerl. Falstaff weiß recht wohl auch selbst, daß er ein schlechter Kerl ist, aber er meint zum Prinzen: „Heinz, du weißt, Adam fiel im Stande der Unschuld. Was soll denn der arme Jack Falstaff thun in den Tagen der Gottlosigkeit?“ Und dazu setzt er noch sehr schalkhaft: „Da ich mehr Fleisch als andre Leute habe, so habe ich auch mehr Schwachheit.“ Und als ihn der Prinz über seine Corpulenz, die ihn seit lange verhindert, sein eignes Knie zu erblicken, aufzieht, meint er: „Mein eignes Knie? Ja Heinz, als ich so ohngefähr in deinen Jahren war, war ich in der Taille nicht dicker, wie eine Adlersklaue, durch den Daumenring eines Aldermanns hätt' ich durchkriechen können. Hol die Pest Kummer und Seufzen! Es bläst den Menschen, wie einen Schlauch auf!“ Sein Witz ist so jederzeit in Bereitschaft, ihn zum Bewußtsein der Behaglichkeit zu verhelfen, die ihn seine Schlechtigkeit so wohlfeil sichert und mit diesem behaglichen Bewußtsein absolvirt

er ſich gleichſam ſpielend ſein ſchlechtes Bewußtſein. Er tröſtet ſich jederzeit, daß Eitelkeit der Welt allgemeiner Lauf iſt, daß nichts als Schurkerei bei dem ſündhaften Menſchengeſchlecht zu finden ſei, daß alle Menſchen Korinther und Epheſer ſind, denen Paulus Strafbriefe ſchreiben müſſe. Indem er es ſo ganz toll treibt, tritt das ein, was Edgar einmal im Lear in einem anderen Sinne ſagt:

„Das Schlimmſte ſchlägt zum Lachen um.“ Falſtaff ſchmeichelt uns durch das Raffinement ſeiner ſchlechten Streiche das Lachen darüber ab; man kann dem Schmeichler es nicht verſagen. Was keinem gelingt, gelingt ihm mit ſeinem unerſchöpflichen Humor: er vermag ſich ſogar aus dem Bewußtſein aller ſeiner Schlechtigkeiten herauszulügen. Er hat auf alle Schläge noch einen klugen Anſchlag, auf alle Fälle einen geſcheiten Einfall, auf allen Wegen einen behenden Ausweg. Als Prinz Heinrich und Poins, alſo zwei Mann, ihn und noch drei andere Cumpane auf der Landſtraße bei Gadshill überfallen und ihnen den Straßenraub abgejagt haben, wobei von Falſtaff's Reisausnehmen ausdrücklich bemerkt wurde: „Wie der Schuft brüllte!“ kommt er zu dem Prinzen ins Wirthshaus zum wilden Schweinskopf nach Caſtcheap. Er präludirt ſofort zu dem Thema, das er aufs Tapet bringen will, mit der Kraftſentenz:

„Nicht drei wackere Leute giebt's in England, die ungefangen leben und der eine von ihnen iſt dick und wird alt! Hol die Peſt alle feigen Memmen, ſag' ich nochmals!“

Und nun lügt er ſofort, ſtatt der zweien Kerle, die ihn

überfallen, „vier, sieben, neun, ja zuletzt elf steiflei-nene Kerle“ zusammen. Alsobald vom Prinzen über die unverschämte Lüge in die äußerste Klemme getrieben, platzt er unverzagt, um sich aus der Feigheit des Reisausnehmens herauszulügen, mit den Worten aus:

„O ich kannte euch recht wohl, aber aus Instinct war ich eine Memme, o Instinct ist eine große Sache! Sollte ich den leibhaften Thronerben umbringen? Ich werde von mir und dir mein Lebelang fortan um so besser denken: ich war ein tapfrer Löwe, ihr seid ein echter Prinz! Aber beim Himmel, Burschen, froh bin ich nur, daß ihr das Geld habt! Prachtkerle, Burschen, Jungen, Goldherzen, ihr sollt alle Titel guter Kameradschaft haben. Woll'n wir nun lustig sein, wollen wir ein Stück extemporiren?“

Man muß sich die Absolution dieses Schuftes so abschmeicheln lassen, wie er sie sich selber abschmeichelt. Indem er lügt, unverschämt lügt, fällt es ihm natürlich gar nicht ein, zu verlangen, daß man seinen Lügen glaube; zum Voraus lacht er selbst am Stärksten über alle seine Lügen.

Es giebt wohl in der Welt nicht zwei vergnüglichere Scenen als die von Falstaff aufs Tapet gebrachte extemporirte Comödien-Scene im wilden Schweinskopf zu Eastcheap, wo Falstaff dem Prinzen Heinrich gegenüber seinen Vater parodirend, ihn, den Sohn auszankt und sich selbst als den Gesellschafter desselben herausstreicht — und sodann in demselben Stücke die Scene auf der Landstraße bei Coventry, wo Falstaff die von ihm angeworbene jammervolle Soldatencompagnie in Gedanken mustert.

Die erste Scene ist diese:

Prinz Heinrich:

„Stell' meinen Vater vor und befrage mich über meinen Lebenswandel.

Falstaff:

Soll ich? Meinetwegen. Der Stuhl hier soll mein Thron sein, der Dolch mein Scepter und dies Kissen meine Krone. — Gebt mir ein Glas Sect, daß meine Augen roth aussehn! Man muß denken, ich habe geweint, ich muß es mit bewegtem Gemüthe sprechen. — —

Und nun hebt er an:

„Heinrich! Ich wundre mich nicht blos darüber, wie du deine Zeit todtschlägst, sondern auch in welcher Gesellschaft du bist; denn obgleich die Kamille, je mehr sie getreten wird, desto schneller wächst, so wird doch die Jugend um so schneller verbraucht, je mehr man sie verschwendet. Daß du mein Sohn bist, dafür hab' ich theils deiner Mutter Wort, theils meine eigne Meinung, besonders aber einen verwünschten Zug in deinem Auge und ein albernes Hängen deiner Unterlippe, welches mir dafür Gewähr leistet. Wenn du also mein Sohn bist, und das ist mein eigentlicher Punkt, warum, da du mein Sohn bist, zeigt man mit Fingern auf dich? Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine wohl aufzuwerfende Frage. Es giebt ein Ding, Heinrich, das vielen in unserm Lande unter diesem Namen bekannt ist, das Pech heißt. Dieses Pech besudelt und das thut auch die Gesellschaft, mit der du umgehst. Und doch giebt es einen tugendhaften Mann, den ich oft in deiner Gesellschaft bemerkte, aber ich kenne seinen Namen nicht. Es ist ein hübscher, stattlicher Mann, meiner Treu, wohl beleibt, von einnehmendem Blick, freundlichen Augen und einer sehr edeln Art, sich zu behaben. Er muß, denke ich, einige funfzig Jahre alt sein und wenn's hoch kommt, gegen

sechzig und jetzt besinne ich mich, er heißt Falstaff. Wenn der Mann liederlich sein sollte, so täuscht er mich, denn Heinrich, ich sehe die Tugend in seinen Blicken. Kann man nun den Baum an seinen Früchten erkennen, wie die Früchte an dem Baum, so darf ich ohne Scheu geradezu aussprechen, daß Tugend wohnt in diesem Falstaff. Mit ihm geh' um, die übrigen meide! Und nun sage mir, du nichtswürdiger Schlingel, wo bist du diesen ganzen Monat gewesen?

Sie tauschen hierauf die Rollen und nun spielt der Prinz den König und Falstaff den Prinzen, der tüchtig, wie er es verdient, herunter gemacht wird. Darauf replicirt Falstaff nochmals:

„Ist alt und lustig sein eine Sünde, so muß mancher alte Gastwirth, den ich kenne, in die Hölle. Verdient es Haß, daß man dick ist, nun denn muß man Pharao's magre Kühe lieben. Nein mein guter gnädiger Herr, weist Peto, weist Bardolph, weist Poins von euch, aber den lieben Jack Falstaff, den guten Jack Falstaff, den ehrlichen Jack Falstaff, den tapfern Jack Falstaff und um so tapferer, als es der alte Jack Falstaff ist, den verbanne nicht aus deines Heinrich Gesellschaft, den dicken Jack verbannen, das heißt alle Welt verbannen!'

Die zweite Scene der Recrutenmusterung ist noch vergnüglicher, es geht kaum etwas Vergnüglicheres darüber. Falstaff hat die erbärmlichsten Leute ausgemustert, eine wahre Compagnie von Jammerleuten. Er äußert über die geheimen Triebfedern dieser Procedur sich also:

„Wenn ich mich nicht meiner Soldaten schäme, so will ich ein Stockfisch sein. Ich habe des Königs Aushebungsbefehl abscheulich gemisbraucht. Anstatt hundertfunfzig Soldaten habe ich drei hundert und etliche Pfund-Sterling

zuſammengebracht. Ich preßte niemand, als gute Hausgatten, Pächterſöhne, fragte nur verſprochene Junggeſellen aus, die ſchon zweimal aufgeboten waren, ſolche Ofenhockerwaare, die eben ſo gern den Teufel hörte, als eine Trommel, die bei dem Knalle einer Büchſe ärger zitterte, als ein getroffener Vogel oder eine angeſchoſſene wilde Ente. Ich hob keinen aus, als ſolche Butterbemmen mit Herzen im Leibe, nicht dicker als die Köpfe einer Stecknadel, und die kauften ſich alle vom Dienſt los. Und nun beſteht meine ganze Compagnie aus Fähndrichen, Corporalen, Lieutenants, Gefreiten, Kerlen, die ſo zerlumpt ausſehen, wie Lazarus auf den gemalten Tapeten, wo die Hunde des reichen Mannes ihm ſeine Schwären lecken, aus Leuten, die in ihrem Leben nicht Soldaten geweſen ſind, ſondern abgedankte unnütze Bediente, jüngere Söhne von jüngeren Brüdern, rebelliſche Kellner und heruntergekommene Schenkwirthe, das Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens: dergleichen Leute hab' ich, um die Stellen derer auszufüllen, die ſich vom Dienſte losgekauft haben, ſo daß man denken ſollte, ich habe hundertfunfzig verlorene Söhne zuſammengenommen, die geradewegs herkommen vom Schweinehüten und Trebernfreſſen. Unterwegs begegnete mir ein närriſcher Kerl und ſagte zu mir, ich hätte ja alle Galgen abgeladen und die Leichname ausgehoben. Kein Auge ſah je ſolche Vogelſcheuchen. Ich werde nicht mit ihnen durch Coventry marſchiren, das iſt klar; ja und die Schurken treten dazu noch mit ſo weit geſpreizten Beinen daher, als ob ſie in Fußſchellen gingen — denn freilich kriegte ich aus dem Gefängniſſe die meiſten von ihnen. Es ſind in meiner ganzen Compagnie nicht mehr als anderthalb Hemden und das halbe Hemd beſteht aus zwei Tellertüchern, zuſammengenäht und über die Schultern geworfen wie ein Heroldsrock ohne Aermel und das Hemd iſt, die Wahrheit zu ſagen, dem Wirthe

zu St. Albans oder dem rothnasigen Bierschenken zu Daventry gestohlen. Aber das ist alles eins, sie werden Wäsche genug auf jedem Zaune finden! — "

Kann man diesem humoristischen Galgenschwengel gram sein? In Heinrich V. berichtet die Wirthin Frau Hurtig über seinen seligen Abschied; „Er ist gewiß nicht in der Hölle, sagt sie, er ist in Arthur's Schooß, wenn jemals einer in Arthur's Schooß gekommen ist. Er nahm ein so schönes Ende und schied von hinnen, als wär' er ein Kind, das eben aus der Taufe kommt. Just zwischen zwölf und ein fuhr er ab, gerade wie es zwischen Fluth und Ebbe stand. Denn wie ich ihn das Betttuch zerknüllen sah und mit Blumen spielen und seine Fingerspitzen anlächeln, da wußt' ich, daß ihm der Weg gewiesen war, denn seine Nase war so spitz, wie eine Schreibfeder und er faselte von grünen Feldern. „„Wie ist euch, Sir John? sagte ich. O Mann, seid guten Muths!"" Und da rief er aus: „„Gott, Gott, Gott,"" drei oder viermal — bat mich, ihm mehr Decken auf seine Füße zu legen — und kalt war er, wie Stein."

Wie Don Quirote, der dürre Ritter an der Mancha die genialste Schöpfung der modernen Komik war, so ist es neben ihm Falstaff, der dicke Ritter an der Themse. Moritz Rapp hat über Falstaff in der Vorrede zu seiner Uebersetzung der lustigen Weiber von Windsor eine sehr sinnreiche Hypothese. „Jedermann', sagt er, der die beiden Theile Heinrich's IV. aufmerksam liest, wird sich des Gedankens nicht erwehren können, daß namentlich den andern historischen Stücken

gegenüber hier der Dichter nicht beim hiſtoriſchen Intereſſe ſeines Stoffs ſtehen blieb, ſondern, daß er viele Zuſtände ſeiner eignen Erfahrung mit Liebe und Behagen ſchildert. Es liegt dem Ganzen das Bewußtſein einer Exiſtenz zu Grunde, die durch die Gunſt eines Vornehmen geſichert, ſich in einem breiten Schlaraffenleben hingehen läßt. Man muß nicht ſagen, Falſtaff iſt Shakespeare, aber Falſtaff kann ſehr gut eine komiſche Parodie Shakespeare's ſein. Es iſt nur genialen Naturen eigen, ihre Individualität in dem Zerrbild eines Hohlſpiegels betrachten zu können, wenn es auch nur iſt, um die Folie ihres wirklichen Charakters ſich unterzulegen. Der gealterte Cervantes fand ſeine höchſte Luſt darin, die Hagerkeit ſeiner Perſon und den einſeitig abenteuernden Idealismus ſeiner Jugendjahre im Don Quixote auf eine Spitze zu treiben und ſo ſich ſelbſt gleichſam zu parodiren. Es iſt zu vermuthen, daß Shakespeare's Körperbildung ſich zur Beleibtheit neigte und einen kleinen Anſatz zum behaglichen Bonvivant mochte er zu Zeiten in ſich verſpürt haben. Sein vertrauter Umgang mit dem Grafen Southampton mag dieſe Inclinationen begünſtigt haben; ſie führten eine Zeitlang ein ausgelaſſenes Wirthshausleben zuſammen und kamen ſich mit Liebſchaften ins Gehege. Das wiſſen wir aus den Sonnetten zur Genüge. Der Dichter verehrte aber in ſeinem Gönner ſeine hohe Stellung in der Geſellſchaft inſofern ſie durch eine edle ritterliche Perſönlichkeit erfüllt war, und ſo kam es leicht, daß er deſſen Perſon mit ſeinem Ideal eines vaterländiſchen Königs in der

Perſon ſeines Heinrich V. zuſammenwarf. Wie ſeine Phantaſie den Freund zum König, ſo konnte er ſich ja wohl zum Ritter machen, zu einem Ritter aber, in dem das bürgerlich behagliche Bewußtſein den Heroismus des Adels weit überwog, und aus welchem Mißverhältniß die Grundlage deſſen ſich erhob, was die Komik in Falſtaff's Charakter ausmacht."

Shakespeare kann ſich die Anmuthung, daß er ſich in der Perſon Falſtaff's habe parodiren wollen, immerhin gefallen laſſen — iſt es doch derſelbe Shakespeare, der ſich in der Perſon Biron's in Verlorne Liebesleiden als ganz junger Mann portraitirt und in Romeo in ſeiner ſchönſten Zeit idealiſirt dargeſtellt hat (eben ſo wie Schiller in ſeiner ſchönſten Zeit im Poſa und Goethe im Taſſo) und der unverkennbar zuletzt noch im Proſpero im Sturm — und hier in welcher Erhabenheit, gleichſam in ſeiner Selbſtapotheoſe — ſich vor uns hingeſtellt hat!

Der auf der Grenze des Inſtincts zum Bewußtſein ſtehende Humor erſcheint bei Falſtaff durch und durch heiter, vergnüglich; herber tritt er auf bei Roſalind in Wie es euch gefällt. Roſalind iſt abhängig, iſt faſt gefangen an dem Hofe ihres Oheims, des Urſurpators der Herrſchaft ihres Vaters, ſie iſt in tiefem Schmerz über ihre Lage und über die Erinnerung an ihren vertriebenen Vater. Gleich beim Auftreten ſagt Celia zu ihr:

„Ich bitte dich Roſalind liebes Mühmchen, ſei luſtig!"

Roſalind wird ihres Schmerzes, der ihre Natur zu brechen droht, durch ihre angeborne Fröhlichkeit

nicht Herr, ihre natürliche muthwillige Heiterkeit ist eine Zeitlang ganz verfinstert. Um sich nun wieder in ihre Grundstimmung zu bringen, bedarf sie einer schon bewußteren Anstrengung des Geistes; sie muß sich selbst aufstacheln. Nur durch dieses Selbstaufstacheln des Humors stellt sie das verlorne Gleichgewicht in ihrem Gemüthe wieder her. Dann erst ist sie wieder ganz das, was ihr Geliebter Orlando von ihr aussagt: „sie, die so schön, so rein, so unbeschreiblich ist“ (the fair, the chaste, the inexpressive she).

Der Humor des Jaques in Wie es euch gefällt ist der Humor des Melancholikers und er ist ein melancholischer Humor ganz eigner Art. Jaques beschreibt ihn selbst in einer Antwort an Rosalind, als diese ihm auf seine Bitte mit ihr näher bekannt zu werden, erwiedert:

„Man sagt, ihr seid ein melancholischer Patron.“

Er entgegnet:

„Das bin ich, es gefällt mir besser als zu lachen.“

Als Rosalind ihm die psychologisch tiefwahre Bemerkung einwirft:

„Die aber eins von beiden im Extrem sind, sind abscheuliche Menschen“

meint er:

„Es ist ja schön, traurig zu sein. Ich habe weder des Gelehrten Melancholie, die ist Neid, noch die Melancholie des Musikers, die ist leichtfertig, noch die des Hofmanns, die ist stolz; auch die des Soldaten nicht, die ist ruhmsüchtig; nicht die der Damen, die ist eitel, endlich nicht die des Liebhabers, die ist das alles zusammen. Nein, meine Melancholie ist meine eigne, zu-

sammengebraut aus vielen Kräutern, extrahirt aus mancherlei Dingen, und um wahr zu reden, das mannichfache Ergebniß meiner Reisen, in die mich meine immerwährende Grübelei verstrickt, sie ist eine sehr humoristische Betrübniß."

Der mit dieser humoristischen Betrübniß Verstrickte hat die köstlichsten Einfälle. Er sagt da unter andern:

„Was man Complimente nennt, sieht aus, wie das Begegnen zweier Affen."

Er trifft im Walde den Narren Touchstone, Prüfstein, ist über ihn entzückt und will nun selbst ein Narre werden. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, was für ein abscheulicher Mensch nach Rosalindens Meinung er früher im andern Extrem gewesen ist. Jaques ruft aus:

„Wär' ich ein Narr! —,
Mein Ehrgeiz lüstet nach dem bunten Rock.

Der Herzog, sein Lehnsherr, sagt ihm:

Du sollst ihn haben.

Er erwiedert darauf voller Freuden:

Freiheit muß ich haben.
Durchaus, 'nen Freibrief, so weit wie der Wind,
Jedweden anzublasen, den ich mag
Und die, die meine Narrheit meist erbost,
Die müß'n am meisten lachen. Herr! warum?
Ei das warum liegt vor euch, wie der Kirchweg.
Der, den ein Narr sehr weise schlägt und trifft
Ist sehr dumm, wenn er sich nicht also stellt,
Als merk' er nicht den Hieb, wenn er auch schwer ist,
Sonst wird des weisen Mannes Narrheit kund,
Selbst durch die blinden Würfe eines Narren.
Zieht mir das Bunte an! Gebt mir nur Gunst
Nach Lust zu reden, ich will durch und durch
Den garst'gen Leib der angesteckten Welt

Rein waſchen, nimmt ſie ruhig mein' Arznei.

Herzog:

Pfui über dich! Ich weiß es, was du thäteſt.

Jaques:

Was in der Welt, als Gutes würd' ich thun?

Herzog:

Höchſt unheilvolle, garſt'ge Sünde thuſt du,
Indem du auf die Sünde ſchimpfſt. Denn du
Warſt ſelbſt ein Wüſtling, ſinnlich, wie das Thier
In ſeiner Brunſt.

Jaques erwiedert darauf nichts, weil er nichts erwiedern kann, er ſteckt ſeine Abfertigung ein. Am Ende der Scene giebt er die berühmte humoriſtiſche Beſchreibung des Lebens, die er mit einer Schaubühne vergleicht:

„Die ganze Welt iſt eine Bühne
Und alle Frau'n und alle Männer ſind
Schauſpieler nur, ſie treten ab und auf.
Und einer ſpielt zu ſeiner Zeit viel' Rollen
Den Lebensaltern nach, der Acte ſieben.
Zuerſt das Kind, das lallt und ſpielt im Arm
Der Amme. Dann der Knabe, weinend kriecht er
Mit ſeinem Bücherbund, die Morgenſonne
Im Antlitz, ſchneckengleich zur Schul', unwillig.
Sodann der Liebende, der wie ein Ofen ſeufzt
Mit ſeiner wehmüth'gen Ballad', die er
Gemacht auf ſeiner Liebſten Augenbrauen.
Drauf der Soldat, voll wilder Schwür' und bärtig
Gleich wie ein Panther, ehrempfindlich und
Sofort zum Streit geneigt, die Seifenblaſe
Ruhm ſuchend bis in der Kanone Mund.
Und dann der Richter, ſchönen, runden Bauch's
Wohl mit Kapaun gemäſtet, ſtrenge Augen,
Der Bart nach Brauch geſtutzt, voll weiſer Sprüch' und

Neuſter Exempel, ſpielt er ſeine Rolle.
Das ſechste Alter macht zum Pantalon,
Der hager und pantoffelt geht umher,
Brill' auf der Naſe, Säckel an der Seite,
Die Hoſe ſeiner Jugend wohl geſchont,
Um eine Welt zu weit dem magern Bein
Und ſeine männlich tiefe Stimme wieder
Ein kindiſcher Discant geworden, welcher
In ſeinem Tone piept und pfeift. Von allen
Der letzte Act, der die Geſchichte endigt
Die ſeltſam' und ereignißvolle, das iſt
Die zweite Jugend, völliges Vergeſſen
Zahn-, augen-, und geſchmacklos, ohne Alles."

Jaques iſt der blaſirte engliſche Touriſt des ſiebzehnten Jahrhunderts, einer der ſchon damals in England gäng und gebe Lebemänner, die die ganze Welt geſehen haben und denen alles zuletzt langweilig geworden iſt.

Ich komme nun zu der dritten Form, in der der Humor bei Shakespeare auftritt. In dieſer dritten Form iſt das volle Behagen eines gereiften Bewußtſeins eingeſchloſſen. So tritt der Humor auf bei Portia im Kaufmann von Venedig.

Portia iſt die ſchönſte Vereinigung von Geiſt und Seele, von hohem Verſtand und tiefer Empfindung. Sie iſt eine geiſtreiche und zugleich tiefe und damit echt und nachhaltig liebenswürdige Natur, eine Natur, die zur vollen Verſöhnung, zur heiterſten Befriedigung in ſich durchgedrungen iſt und die darum von Blitzen des Humors ſprüht. Dieſer Humor, der aus der Tiefe herausſprudelt, leiht ihrer ganzen Perſönlichkeit, in welcher außerdem ſchon die ſchönſten Eigenſchaften der Frauen:

weiche Anmuth, seelenvolle Güte und großherzigste Gesinnung mit der feinsten gesellschaftlichen Bildung und vornehmer Haltung sich vereinen, einen unnachahmlichen Reiz. Sie ist ein ganz in sich geschloſſner Charakter, sie ist wirklich, wie sie sich selbst nennt: „Königin ihrer selbst.“ Ihr von tiefsinniger Weisheit und heiterstem Witz sprudelnder Humor tritt gleich in der Scene glänzend hervor, wo sie zuerst auftritt. Sie sagt da zu Neriſſa, ihrem Kammermädchen:

„Wahrhaftig, Neriſſa, meine kleine Person ist dieser großen Welt sehr satt.

Neriſſa erwiedert:

Das könntet ihr sein, liebes Fräulein, wenn ihr denselben Ueberfluß an Unglück hättet, wie an Glück. Aber ich sehe schon, die sind eben so krank, die sich mit zu viel überfüllen, als die mit nichts darben. Es ist also kein mittelmäßiges Glück, sich im Mittelmäßigen zu befinden. Ueberfluß kommt schneller zu weißen Haaren, aber Genügsamkeit lebt länger.

Portia:

Gute Sprüche und wohl vorgetragen.

Neriſſa:

Besser wären sie, wenn man sie gut befolgte.

Portia:

Wenn thun so leicht wäre, als wissen, was gut zu thun, so wären Kapellen-Kirchen und armer Leute Hütten Fürstenpaläste geworden. Das ist ein guter Prediger, der seine eignen Lehren befolgt. Man kann leichter Zwanzig lehren, was sie gutes thun sollen, als Einer von den Zwanzig sein und seine eignen Lehren befolgen. Das Gehirn mag Gesetze für das Blut erfinden, aber eine heiße Natur springt über ein kaltes Gebot weg. Solch ein Haase ist der Jüngling: Unsinn, daß er hinweg-

ſetzt über das Netz des Krüppels: Guter Rath. Aber dies Raiſonniren bringt mich nicht dazu, mir einen Gemahl auszuwählen."

In dieſer Wahl iſt ſie nicht frei. Der rechte Freier muß von drei Käſtchen das rechte wählen. Sie muſtert hierauf die Schaar ihrer Freier durch: den pferdeliebhabenden neapolitaniſchen Prinzen, den trübſinnigen deutſchen Pfalzgrafen, den capriolenden Franzoſen Monsieur le Bon, den engliſchen Baron Faulcambridge, „die ſtumme Figur," den ſchottiſchen Herrn, wie ſie ſagt, „der aus Gutmüthigkeit von dem Engländer, ſeinem Nachbar eine Ohrfeige borgt und ſie wieder zu bezahlen verſpricht, wenn er kann;" endlich den Morgens nüchternen und Nachmittags betrunkenen jungen Neffen des Herzogs von Sachſen, der, wie ſie ſagt, „wenn er am Beſten iſt, wenig ſchlechter als ein Menſch und wenn er am Aergſten iſt, wenig beſſer als ein Thier iſt. Setze nur einen Römer voll Rheinwein auf eins der unrechten Käſtchen, ich weiß es dann, er wählt es, gelockt von dieſer Verſuchung von Außen und wenn auch der Teufel drin wäre." Wahrſcheinlich war das eine Satyre auf den damals regierenden Kurfürſten von Sachſen, Chriſtian II., den Schwager König Jacob's I., der ein notoriſcher Trunkenbold war und 1611 auch am Trunke ſtarb.

Portia's Humor, ihre unverwüſtliche muntre Laune läßt ihre Seele immer von Hoffnung und Zuverſicht, wie von dem ſchönſten friſchen Morgenwinde geſchwellt ſein, er verläßt ſie ſelbſt in der berühmten Käſtchenwahlſcene nicht, wo ſie, Baſſanio ſchon vor dem

Ausgang der Prüfung liebend, weiß, daß von dieſem Ausgang mehr als ihr Leben abhängt. Sie zittert einen Augenblick und bricht dann in die Worte aus:

„Auf muſicirt, indeß die Wahl er thut!
Denn fehlt er, ſoll er gleich dem Schwane enden
Hinſterbend in Muſik. Und daß das Gleichniß
Noch beſſer paſſe: ſei mein Aug' der Strom
Und wäſſ'rig Todtenbett für ihn."

Unmittelbar darauf kommt ihr aber der volle Lebensmuth wieder. Sie fährt fort:

„Doch er kann gewinnen
Und was iſt dann Muſik? Dann iſt Muſik
Wie Paukentuſch, wenn ſich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürſten beugt, ganz ſo
Wie ſüße Klänge, die bei Tagesanbruch
Im Traum ſich ſchleichen in des Bräut'gams Ohr,
Zur Hochzeit ihn zu laden. — Jetzt geht er
Mit gleichem Anſtand, doch weit liebender
Als Held Alcid, der Troja einſt erlöſt
Von dem Tribut der Jungfraun, den es heulend
Dem Meerſcheuſal gezahlt. Ich ſteh als Opfer.
— — Geh Hercules
Lebſt du, leb' ich!"

Wie iſt ſie glücklich, als Baſſanio das rechte, bleierne Käſtchen wählt! Sie bricht in die ſchönen Worte aus:

„O Liebe mäß'ge deine Seligkeit,
Halt ein, laß deine Freude ſanfter regnen,
Du mußt, ich fühl' es, minder ſanft mich ſegnen,
Daß ich der Ueberfülle nicht erliege."

Ganz Herz und Seele übergiebt ſie darauf mit der wunderſchönen Rede:

„Ihr ſeht mich Herr Baſſanio wo ich ſteh',
So wie ich bin"

ſich, ihre jungfräuliche Freiheit, ihr reiches Gut und alle ihre Diener dem Geliebten, errettet darauf mit dem überlegenſten Verſtande und der höchſten Geiſtesentſchloſſenheit den Freund deſſelben von dem Haſſe des Juden Shylock und feiert den Triumpf ihres heitern Humors in der Ringſcene des fünften Acts.

Der Humor Portia's iſt wie friſcher Morgenthau, der auf Roſen in Perlentropfen ſteht, er iſt die reizendſte Miſchung von gefühlvollſter Zärtlichkeit, die bis zur weichſten und lieblichſten Unterwürfigkeit ſich ſteigert, von lebhafteſtem Witz, der aber ohne alle Beimiſchung von Bitterkeit und Böswilligkeit iſt und von eindringender Weisheit, aber ohne eine Spur von Altklugheit oder Pedanterie, von Prüderie und Vornehmthun, Düſterheit oder Trübſinn.

Derſelbe Zauber der Liebenswürdigkeit, der durch die humoriſtiſche Grundſtimmung um Portia gelegt iſt, breitet ſich auch über den fünften Heinrich aus. Heinrich V. iſt das Wunder des Shakespeare'ſchen Geiſtes, was inneren Reichthum, Vielſeitigkeit und vollendete Harmonie in der Vielſeitigkeit betrifft. Dieſer Charakter iſt zu allem begabt und geſchickt, zum Vergnügen, wie zum Ernſte; zu den tollſten Streichen, wie zu dem beſonnenſten Handeln — jedes nach der Forderung der Zeit und der Lage. Als Prinz treibt er ſich mit der verwegenen Falſtaffcompagnie auf den Straßen und in den Tavernen herum, um ſich die Zeit zu vertreiben, weil er eben nichts Beſſeres zu thun hat; als König iſt er ganz eben ſo erfüllt von dem königlichen Berufe, er iſt der

energiſchſte und zugleich demüthigſte Held und ein heller geſchliffener Spiegel der Weisheit als Regent. Wie bei Portia der zur Haupthandlung an und für ſich nicht nöthige letzte Act mit der komiſchen Ringverwechslung nach dem vierten folgt, welcher die in männlicher Verkleidung übernommene Gerichtsvertretungsrolle der klugen Dame in ſich ſchließt, um dieſe kluge Dame wieder aus der ernſthaften männlichen Behabung in ihre eigentliche Lebensſphäre, die humoriſtiſche weibliche Liebenswürdigkeit zurück zu verſetzen und ſo den Zuſchauern mit dem rechten und völligen Eindruck, den dieſer Charakter machen ſoll zu entlaſſen — ſo iſt auch in Heinrich V. im letzten Act, nachdem die Heldenſchaft von Agincourt vor uns vorübergegangen iſt, noch die komiſche Werbeſcene in den geradebrechten zwei Sprachen um das ſchöne Käthchen von Frankreich beigefügt, um auch dieſen Heinrich in ſeiner Grundſtimmung zuletzt noch ſehen zu laſſen, in der über allen Ernſt des Lebens mit dem heitern liebenswürdigen Humor, und zwar mit vollem Bewußtſein ſich erhebenden Stimmung, in der Stimmung in der er gleich bei ſeinem erſten Auftreten im erſten Theil von Heinrich IV. eingeführt wird, da er zu der Falſtaffcompagnie ſagt:

„Ich kenn' euch all' und fördre eine Weile
Das wüſte Treiben eures Müßiggangs;
Doch hierin ahm' ich nur der Sonne nach,
Die niedrem ſchädlichen Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt
Daß, wenn es ihr gefällt, ſie ſelbſt zu ſein,

Man, erſt vermißt, ſie deſto mehr bewundre,
Wenn ſie durch ſchmutz'ge garſt'ge Nebel bricht" u. ſ. w.

Bei Portia und bei Heinrich V. lebt der Humor im Aether der heiterſten Freiheit. Getrübter iſt ſchon die Atmoſphäre bei Therſytes, dem Chorführer in Troilus und Creſſida. Therſytes' Humor iſt herber, es iſt mehr Groll und Aerger darin, wiewohl dieſe Beimiſchung auf keine Weiſe vorſchlägt. Therſytes parodirt mit vollem Bewußtſein, mit dem ergötzlichſten Behagen, mit der feinſten Virtuoſität jenen großen Stoff, den der alte Homer in ſeinem epiſchen Gedichte ſo unvergleichlich ernſt dargeſtellt hat. Er kehrt mit ſeinem Humor die eigentlichen nichtswürdigen Motive des großen Kriegs um Troja in ihrer Kleinheit und Jämmerlichkeit heraus, jene Motive, die ſich in den charakteriſtiſchen Worten zuſammenfaſſen:

„O Schlemmerei, o Liederlichkeit, o lauter Krieg und Schlemmerei, darum allein dreht ſich's, hol' ſie ein brennender Teufel."

Mit eben ſo freiem klaren Bewußtſein ſtellt ſich der Humor dar bei Richard III. Wenn aber Portia und Heinrich V. ſchönen Titian- oder Van Dyk-Portraits zu vergleichen ſind, ſo iſt Richard ein finſterer, dunkler Rembrandt. Während Portia's und Heinrich's V. Humor ein im hellen Adel und in der echten Güte der ſchönſten Humanität gefaßter iſt, iſt Richard's Humor geradezu der diaboliſche Humor, der Humor der Bosheit. Der Mann, der gleich von Anfang herein ſich ſo einführt:

„Ich bin gewillt ein Böſewicht zu werden"

und der in ſeinen Bosheiten die ausſtudirteſte

Verſtellungskunſt gebraucht, hat ſein wahrhaft infernaliſches Behagen am Gelingen derſelben.

„Richard*) erfreut ſich ſeiner Triumphe nicht nur des unmittelbaren Nutzens wegen, ſondern er hat die Poeſie, ſich ſelbſt in den Siegen ſeiner unendlichen Verſtellungskunſt zu genießen, ſich an dieſer reinen Selbſtdarſtellung zu weiden. Am vollkommenſten kommt dies zum Vorſchein in der Ueberredung Lady Anna's (Act I. Sc. 2) wenn er, gerade um ſeine ganze Virtuoſität zu entwickeln, die ſchwierigſte Stellung zum Angriffe aufſucht und nun einer vollen Scala Schmerz, Demuth, Zerknirſchung, die ſchwunghafteſte Leidenſchaft, den Schmelz romantiſcher Innigkeit, alles dies mannichfaltige Farbenſpiel der Empfindung erklingen läßt und ſelbſt den Zuhörer in einen Taumel hineinreißt, aus welchem er erſt durch den diaboliſchen Hohn Richard's im Selbſtgeſpräch nach Anna's Abgang völlig erwacht. Die Grundlage dieſer einzelnen Verführungskünſte iſt Richard's Frechheit beim erſten Auftreten, die gebieteriſche Kraft des Befehls, wodurch er die Träger den Sarg niederzuſetzen zwingt; durch dieſen ſchlechtweg männlichen Ausdruck, durch den Ausdruck der im Willen ſublimirten Geſchlechtspotenz gewinnt er das, wenn auch nicht grobſinnliche, doch unedle Weib. Nach errungenem Siege ſpottet er der Bethörten noch, überſchaut, wie ein Feldherr die Größe ſeines Siegs und ſcherzt nun auch ohne die frühere

*) Ich laſſe hier Viſcher reden über Rötſcher's Dramaturgie in den Jahrb. d. Gegenwart April und Maiheft 1845.

Bitterkeit über seine Mißgestalt, die er jetzt als ein unwesentliches Uebel erfahren hat, da Lady Anna am Ende gar findet, er sei „ein wunderhübscher Mann.“ In dieser siegreichen Bosheit ist Richard fern von aller Selbstbeschönigung, er belügt sich keinen Augenblick selbst, seine furchtbare Erscheinung ist die Erscheinung eines gefühllosen Raubthiers, das wie der Geier, den armen Hasen langsam verzehrt. Sie hat sogar etwas Stärkendes und Stählendes für den Zuschauer und nöthigt einer verweichlichten Zeit Bewunderung ab, daß sie schlechtweg ohne alle Sentimentalität ist. Diese Freiheit von allem Pathos und Sentiment spricht sich bei Richard eben als Humor aus. Dieser Humor ist wesentliche Form von Richard's Charakter, Ausdruck der ironischen Auflösung der ihn umgebenden Welt, die eben so feig ist, als sie noch einen schwachen Rest von Gefühl und Gewissen hat. Es ist etwas Bärenhaftes in Richard, und dieses Bärenhafte giebt zu der Ironie dieses schrecklichen Reineke Voß den derben Cynismus; dieser Eber, der Englands Blut wie Spülicht säuft, ist im Scherze eben so schweinisch als durchtrieben und es bedingt dieser Zug wesentlich die Totalwirkung einer entsetzlichen Naivetät, welche den Widerspruch vollendet, dessen Wirklichkeit in Richard wir dämonisch nennen. In ganz naiver aber unendlicher Heillosigkeit zeigt sich Richard's Humor besonders in der heuchlerisch frommen Weigerung in der Scene der Annahme der Krone (Schluß des dritten Acts). — Wie Richard aber sein Ziel, den Thron erreicht hat, erlahmt ihm die geistige

Feder. Es zu ſichern, vollführt er einen rohen, nackten Meuchelmord an den jungen Prinzen, ein Verbrechen ohne Witz und daher ohne jenen Selbſtgenuß, den die früheren Intriguen mit ſich führten. Das innere Gericht bricht an. Der Humor iſt zu Ende."

Indem Richard's diaboliſcher Humor, der ſich in der Selbſtbeſpiegelung über einen Triumph von Bosheit nach dem andern weidet, ihn von einem Verbrechen zum andern aufſtachelt, erſcheint dieſer Humor dämoniſch, d. h. in ganz unbegrenzter poſitiver Thatkraft heraustretend, und in ſo fern neigt er ſich ſchon zu der vierten Stufe, zu dem Hochtragiſchen hin.

Die vierte Stufe, auf welcher der Humor ſich bei Shakespeare darſtellt, iſt endlich dieſer hochtragiſche Humor, tiefſinnend und tiefernſt, mit der Welt zerfallen bis zur Tollheit und Raſerei — in der Verſöhnung erſt am Ausgange der Handlung. Auf dieſer letzten Stufe des Humors ſtehen Hamlet und Lear, Lear ſteht noch eine Nebenfigur zur Seite, der Narr. Der Narr iſt in ſeinem Innerſten über den greiſen, über achtzigjährigen König tief bekümmert, der die große nicht wieder gut zu machende Thorheit begangen hat, bei Lebzeiten zu Gunſten ſeiner böſen Töchter ſich ſeiner Herrſchaft zu begeben. Er ſingt:

„Da weinten ſie voll Seligkeit
Ich heult' aus Kummer mit."

Aber er unterdrückt dieſen Kummer und ſchneidet mit allem Vorbedacht mit ſcharfem Meſſer immer und immer wieder von Neuem in die bereits geſchnittnen Wunden des Königs. Er ſagt ihm:

„Alles in der Welt wäre ich lieber geworden als ein Narr und doch möcht' ich nicht du ſein, Gevatter. Ich bin jetzt mehr als du, denn ich bin ein Narr und du biſt gar nichts."

Der König, noch bei Sinnen, zuckt und klagt über den bittern Narren, wie er ihn nennt, aber er weiſt ihn nicht von ſich, er weiß es recht wohl, daß der bittre Narr es mit ihm gut meint. Dieſer ruht nicht, ſich ihm mit nur geſteigerter Schärfe hinter die Ferſen zu ſetzen. Er thut es, um ihm wenigſtens die Geſtalt ſeiner Thorheit recht zum Bewußtſein zu bringen, und ihm damit den einzigen Gefallen zu erweiſen, den er ihm zu erweiſen im Stande iſt, ihm die Grenzen ſeiner Thorheit zu zeigen, damit er nicht dem unbegrenzten Schmerze unterliege. Er ſagt zu Lear:

„Wenn du mein Narr wärſt, Gevatter, ſo bekämſt du Schläge dafür, daß du vor der Zeit alt geworden biſt. Du ſollteſt mir nicht eher alt geworden ſein, als biſt du klug geworden wäreſt."

Er ſtachelt ihn mit Stachelreden auf, damit er nicht in das Meer ſeines Jammers verſinke. Als dies Verſinken doch kommt, als der Wahnſinn aus dem bittern Grunde heraufſteigt, tritt der Narr nicht wieder auf — er war nur da, als noch Hoffnung war, mit ſeinem Humore zu helfen.

Hamlet's Humor iſt der Humor der tollen Klugheit. Es iſt die Tollheit, in der, wie Polonius ſagt, „Methode" iſt. Hamlet braucht keinen Narren, der ihn parodirt: er trägt den Narren in ſich ſelbſt. Hamlet nimmt die Tollheit, aus Klugheit als Maske vor, verſpottet ſich ſelbſt aber, wenn er allein mit ſich

iſt, aufs Allerherbſte, daß er damit doch nicht zum Muth der Rache gegen den König, ſeinen Oheim, der ihm den Vater ermordet hat, ſich aufſtacheln kann. Er klagt:

„Bin ich nicht ein Feigling?
Wer ſchimpft mich Hundsfott? bricht den Kopf mir ein?
Rauft mir den Bart aus, wirft mir in's Geſicht ihn,
Zwickt an der Naſe mich und ſtraft mich Lügen
Tief in den Hals hinein? Wer thut mir dies?
Ha!
Geduldig nähm' ich's hin. Es iſt nicht anders,
Ich hab' ein Taubenherz, dem Galle fehlt,
Den Druck mir zu verbittern: lange ſonſt
Hätt' ich die Geier rings gemäſtet mit
Der Sclaven Aas. Verbuhlter, blut'ger Schurke,
Fühlloſer, falſcher, geiler, wüſter Schurke!
Ha, welch' ein Eſel bin ich! Das iſt ſehr brav,
Daß ich, des theur'n erſchlag'nen Vaters Sohn,
Den Höll' und Himmel anſpornt ſich zu rächen
Mit Worten mich wie eine Metz' erleicht're
Und mich auf's Fluchen lege, wie 'ne Bettel, —
'ne Küchenmagd!
Pfui drüber, pfui! Heraus mein Witz!"

Es iſt kläglich, wie Hamlet ſich mit Worten anſpornt, um einen muthigen Anlauf zur Ausführung der Rache zu nehmen, die ihm der Geiſt ſeines ermordeten Vaters ſo dringend auf die Seele befohlen hat. Indem er die Maske des Wahnſinns vornimmt; indem er recht klug es anzufangen meint, daß er den Tollen ſpielt, ſpielt die Tollheit mit ihm und läßt ihn zu gar keinem Entſchluſſe kommen. Er hat nur ſeinen Witz herausgezogen, das Schwert der Rache bleibt in der Scheide ſtecken, der Witz iſt da, der Muth fehlt. Da werden ihm Schauſpieler gemeldet; das iſt ihm eine gelegene Diverſion, er iſt da ganz in ſeiner Sphäre,

er kann reden ſtatt handeln und er hält den Schauſpielern die ſchönſte äſthetiſche Vorleſung, er wird Theaterdirector. Endlich faßt Hamlet den Plan, das Schauſpiel des Mords ſeines Vaters vor dem König, dem Mörder, aufführen zu laſſen. Er will ihn durch ein kluges pſychologiſches Mittel prüfen. Es gelingt ihm. Das Gewiſſen des Königs wird erſchüttert. Der König betet und jetzt will Hamlet ihn tödten. Aber er beſinnt ſich wieder, er will ihn lieber mitten im Sündentaumel zur Hölle ſchicken.

Man ſieht: alle Handlung Hamlet's retardirt nur immer wieder ſein Handeln.

Er geht hierauf zu ſeiner Mutter. Mit den bitterſten Sarkasmen treibt er dieſe zur Erkenntniß ihres Frevels, er iſt hier ganz wieder in ſeinem Fache: er predigt, er ſchulmeiſtert. Er drängt ſie ſo, daß ſie ſich krümmt und ſtöhnt in ihres Herzens Angſt und endlich in die Worte ausbricht:

„Sei überzeugt, wenn Worte Athem ſind
Und Athem Leben iſt, hab' ich kein Leben
Das auszuathmen, was du mir geſagt."

Hamlet iſt ſo toll und ſcheu, daß er gar nicht weiß, was er thut. Polonius, Laertes' und Opheliens Vater, wird wie eine Ratte hinter der Tapetenwand von ihm erſtochen, blos weil er ſich einbildet, ſeinen Oheim zu erſtechen. Als der König ihn fragt:

„Nun Hamlet, wo iſt Polonius?"

iſt er gleich wieder mit einer tollen Rede da, voller Klugheit. Er ſagt:

„Beim Nachtmahl. Nicht wo er ſpeiſt, ſondern da, wo man ihn ſpeiſt. Eine gewiſſe Reichsverſammlung von

politiſchen Würmern iſt eben über ihn her. So ein Wurm iſt auch der einzige Kaiſer, was die Tafel betrifft. Wir mäſten alle andern Creaturen, um uns zu mäſten und uns ſelbſt mäſten wir für Maden. Das iſt das Ende vom Liede."

Der König will den tollen Hamlet nun nach England ſenden, damit er dort ſeinen Verſtand wieder finde; ſeine eigentliche Abſicht iſt aber, den Prinzen, deſſen Gefährlichkeit er erkannt hat, dort hinrichten zu laſſen. Hamlet, dem der König offenbar mit ſeiner Charakterfeſtigkeit und ruhigen Geiſtesgegenwart imponirt, unterwirft ſich willenlos mit dem einfachen Worte: „gut." Auf des Königs Erwiederung:

„So iſt's, wenn unſre Abſicht du erkennteſt,"

antwortet Hamlet:

„Ich ſeh' den Cherub, der ſie ſieht. Doch kommt nach England."

Man ſieht: er kann es nicht über ſich gewinnen, dem König nicht merken zu laſſen, daß er als kluger Kopf Unrath wittert. Er entdeckt darauf auf der See wirklich des Königs Verrätherei und kehrt in's Schloß von Helſingör zurück. Aber er thut auch jetzt nicht, was er einzig zu thun hat, und was nachher Laertes, der feurige Gegenſatz des kalten träumenden Hamlet, thut, als er von Paris hergeeilt iſt, um den Tod ſeines Vaters zu rächen: er ſtellt ſich nicht frei offen das Verbrechen verkündigend an die Spitze des Volkes. Er geht nicht darauf aus, den König zu entthronen, er will ihn nur meuchelmorden. Es folgt nun die berühmte erſte Scene des fünften Acts mit den Todtengräbern auf dem Kirchhof. Hier erſcheint der Prinz

in ſeiner Glorie. Der Philoſoph von Wittenberg, dem die ganze Welt wie ein Kirchhof erſcheint, predigt zwiſchen den Gräbern und Todtenſchädeln auf's Witzigſte und Geiſtreichſte über die Hinfälligkeit des menſchlichen Lebens. Sobald aber Opheliens Leiche kommt und ihr Bruder in's Grab ſpringt, wird er wieder toll, ſpringt in's Grab nach, er, „Hamlet, der Däne“ und hält dann wieder dem Laertes eine tolle Rede voller Klugheit, die mit den charakteriſtiſchen Worten ſchließt:

„Nimmſt du den Mund ſo voll,
Gebehrd' ich toll mich, ganz wie du!“

Darauf kommt die Scene im Schloſſe mit Freund Horatio, wo merkwürdiger Weiſe Hamlet den Nagel auf den Kopf trifft, indem er ſagt:

„Gut dient manchmal, was unbedacht wir thun,
Wenn tiefe Plän' erbleichen. Und dies lehrt:
Die höh're Macht iſt's, die die Plän' ausführt,
Wie aus dem Groben wir ſie hauen mögen!“

Dieſe Worte geben den Hauptaufſchluß über den räthſelhaften Prinzen: es iſt gleichſam ſein Abſchiedsmanifeſt, Shakespeare ſpricht hier, wie er es immer thut, man muß es nur immer finden, die Hauptmotive der Kataſtrophe aus, die ſofort ſich einſtellt.

Hamlet erhält vom Hof eine Einladung zum Fechtſpiel mit Laertes. Er ſpielt noch einmal den Tollen. Er hält wieder, aber jetzt zum letztenmal, tolle Reden voller Klugheit, er ſpottet auf's Köſtlichſte über des abgeſchickten Schwätzers, des Höflings Osrik Dienſtbefliſſenheit, der in einem Athem dem Prinzen nachſpricht, daß es ſehr kalt, und dann wieder, daß es auch ſehr ſchwül ſei.

Unmittelbar nach dieſer heitern Scene erhebt ſich Hamlet aber auf einmal zum höchſten Ernſte. Er klagt, daß ihm übel um's Herz ſei. Die Todesahnung kommt über ihn. Jetzt und jetzt erſt wird er wieder vernünftig. Horatio räth ihm, wenn irgend ein Ding ſeiner Empfindung widerſtrebe, ihr zu folgen, ſich daher für den Zweikampf entſchuldigen zu laſſen. Hamlet ſchlägt den Rath aus. Er bleibt feſt bei der Ueberzeugung, daß eine allenkende Vorſehung über dem geringſten Leben waltet. Ehe Hamlet zum Zweikampf mit Laertes geht, ſpricht er:

„Ich trotze allen Vorbedeutungen. Eine beſondere Vorſehung waltet über den Fall eines Sperlings. Geſchieht es jetzt, ſo geſchieht es nicht für die Zukunft; geſchieht es nicht für die Zukunft, ſo geſchieht es jetzt; geſchieht es jetzt nicht, ſo geſchieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitſchaft ſein, das iſt die Hauptſache. Da kein Menſch das, was er verlaſſen muß, kennt, was liegt dran bei Zeiten es zu verlaſſen? Laß kommen!"

Mit dieſen Worten der paſſivſten Reſignation erſcheint der zeither unverſöhnte Humor Hamlet's nunmehr in der Verſöhnung. Auf edle und würdige höchſt rührende Weiſe verſöhnt er ſich zuvor mit Laertes, ſeinem Gegner.

„Schenkt mir Vergebung Herr! Ich that euch Unrecht,
Vergebt es aber, wie ein Edelmann.
Der ganze Kreis hier weiß und ihr müßt ſelbſt
Gehört es haben, wie ich heimgeſucht
Mit einer ſchweren Geiſtzerrüttung bin,
Was ich gethan,
Das euerer Natur und Ehr' und Würde
Schwer nah trat, hier erklär' ich's: es war Wahnſinn.
War's Hamlet, der Laertes weh that? Nein,
Wenn Hamlet ſeiner ſelbſt nicht mächtig war

Und er, der nicht er ſelbſt, Laertes kränkte,
So that es Hamlet nicht, Hamlet verläugnet's.
Wer that es dann? Sein Wahnſinn. Wenn dem ſo iſt
Steht Hamlet auf der Seite der Gekränkten.
Des armen Hamlet's Feind iſt ſeine Tollheit."

In dieſer Stimmung geht er in den Tod. Er vollbringt zuvor noch die Rache an dem König, aber es iſt wohl zu merken, daß er ſie nicht als freie That der Reflexion vollbringt, ſondern wie er es ſelbſt ausgeſagt hat, „unbedacht," als der Vorſehung vermeintliches Inſtrument. Es iſt damit die tragiſche Wirkung völlig erreicht. Hamlet, der zu Anfang des Stücks darauf ausgeht, die Rache nur mit recht klarem Vorbedacht, nur mit recht nüchternem Bewußtſein zu vollziehen, vollzieht ſie zuletzt ohne alle Reflexion, indem er in der ganz blinden Leidenſchaft den König in dem Moment meuchelmordet, wo er hört, daß ſeine Mutter wider Vorbedacht, er ſelbſt aber mit Vorbedacht vom König mit Gift vergeben worden ſei. Er rächt ſo nicht den Tod ſeines Vaters und den faulen Staat, ſondern nur ſeinen eignen Tod. Und er rächt ſich überhaupt erſt dann, als er beſtimmt weiß, daß er keine Zeit mehr habe, ſich zu bedenken und zu philoſophiren, als er ſieht, daß nicht weiter Zeit zu verlieren ſei, um endlich einmal zu handeln. Man empfindet es als wahre Herzensſtärkung, wenn der tapfre Fortinbras unter Kanonenſalven und Trompetengeſchmetter und Trommelwirbeln auftritt und zum Schluß Hamlet nach Kriegsgebrauch beſtatten läßt, „das edle Herz," wie Horatio es nennt, das aber eine ſehr triſt-paſſive Rolle geſpielt hat im Leben.

Auf der höchsten Höhe des Pathos stellt der tragische Humor sich beim alten König Lear dar. Wie Hamlet's Humor die tolle Klugheit ist, so könnte man Lear's Humor den klugen Wahnsinn nennen, auch charakterisirt ihn Shakespeare selbst so, indem er Edgar sagen läßt:

„O Wahrheit, untermischt mit Ungereimtheit
Vernunft in Tollheit!"

Während Hamlet, der sich nur wahnsinnig stellt, sich wie ein wirklich Toller gebehrdet, über Alles und Jedes nur klug philosophirt, was ihm vor den Wurf kommt, aber ohne allen Sinn handelt und gerade das Eine, was ihm als Königssohn im faulen Staat Dänemark zu thun obläge, zu thun unterläßt, steht dem unglücklichen alten König mitten im Wirrsaal seines Gemüthes, doch immer nur das Eine unverrückt vor der Seele, worin er sich vergangen hat, das Eine nämlich, daß er seiner Königspflicht nicht genügt habe. Auf diesen Hauptgedanken beziehen sich alle Reden, die der Wahnsinn aus ihm herauspreßt. Wenn er sagt:

„Jeder Zoll ein König"

hat er in gewissem Sinne ganz recht, denn königlich bleibt der innerste Kern seines Bewußtseins auch noch im Wahnsinn, königlich sein ganzes Denken und Fühlen: fern ab liegt von ihm jene unglückselige theoretische Idealität Hamlet's, die ihn durch Philosophie und Aesthetik nur immer wieder von der Hauptsache abzieht, die ihn den Theaterdirector spielen läßt, wo er der König sein sollte. Lear bleibt selbst im Wahnsinn

noch praktiſch, thatkräftig bis zum letzten Athemzuge auch noch bei zerſtörtem Bewußtſein — er erſchlägt den Knecht, der ſeine Cordelia im Gefängniß erhangen, was eine ungleich bewußtere und kräftigere That iſt, als die That Hamlet's, der den unſchuldigen Polonius hinter der Tapetenwand, wie eine Ratte erſticht — und was das Merkwürdigſte iſt, ohne ſich im Geringſten darüber irgend ernſtlich Gewiſſen zu machen, während er, Hamlet, ſich ſonſt über Alles Scrupel macht, über Alles, was mit der That zuſammenhängt, vor der er ſich fürchtet.

Lear tritt zum erſtenmal, phantaſtiſch mit Blumen aufgeſchmückt, im vollen Wahnſinn im vierten Act auf, nachdem er auf der Heide und in Gloſter's Landhauſe, wo er das ſchauerliche Gericht über ſeine undankbaren Töchter gehalten, ſich ausgeraſt hat. Die Scene iſt bei Dover: unmittelbar vorher hat Edgar ſeinen Vater, den blinden Gloſter, der ſich von dem Kreidefelſen in die Meeresbrandung hatte ſtürzen wollen, vom Selbſtmord gerettet. Die erſten Worte, mit denen Lear auftritt, beziehen ſich darauf, daß er ein Heer anwerben will, er ſagt:

> „O wegen des Münzens ſollen ſie mir nichts anhaben, ich bin der König ſelbſt." — „Natur geht über Kunſt, was das betrifft. Da iſt euer Handgeld u. ſ. w."

Dann glaubt er in Gloſter ſeine Tochter Goneril zu ſehen. Er ruft:

> „Ha Goneril? Mit einem weißen Bart! Sie ſchmeichelten mir wie einem Hunde und ſagten mir, ich hätte weiße Haare in meinem Barte, ehe ſchwarze darin waren. Ja und nein zu ſagen zu allem, was ich ſagte, ja und

nein zugleich, war keine gute Theologie. Als der Regen kam, mich einmal naß zu machen und der Wind mich klappern zu machen, als der Donner nicht ruhen wollte auf meinen Befehl, da fand ich ſie aus, da witterte ich ſie aus! Geht nun, das ſind keine Leute von Wort, ſie ſagten mir, ich ſei Alles in Allem, das iſt eine Lüge, ich bin nicht fieberfeſt."

Es iſt unnöthig darauf aufmerkſam zu machen, welcher tiefe Fond von Redlichkeit und Gewiſſenhaftigkeit ſich in dieſer Königsſeele im Wahnſinn, der ſich nicht verſtellen kann, noch offenlegt, ſo daß er uns dadurch nur um ſo ehrwürdiger wird. Schon auf der Heide in der berühmten Sturmſcene hatte er ſich bittre Vorwürfe darüber gemacht, daß er, während er König geweſen, „zu wenig ſich um arme nackte Schelme bekümmert, den Ueberfluß für ſie nicht abgeſchüttelt und ihnen nicht zu zeigen geſucht habe, gerechter ſei der Himmel." Dieſelben Gedanken beſchäftigen ihn auch jetzt noch raſtlos ſelbſt in der Nacht, die ſeinen Geiſt umhüllt. Er hat Gedanken der Gnade ſelbſt für vor den Weltgeſetzen todeswürdige Verbrecher.

„Ich ſchenk' dem Mann das Leben. Was verbrach er?
Ehbruch.
Du ſollſt nicht ſterben. Sterb'n um Ehbruch? Nein
Der Zeiſig thut's, die kleine goldne Fliege
Sie buhlt vor meinen Augen.
Laßt Wolluſt blühn, denn Gloſter's Baſtardſohn
War güt'ger ſeinem Vat'r als meine Töchter
Aus rechtem Ehebett.
Drauf, Wolluſt, miſch maſch, denn ich brauch' Soldaten!"

Gloſter will dem König die Hand küſſen. Er erwiedert:

„Laßt mich ſie erſt abwiſchen. Sie riecht nach Menſchheit."

Als Lear ihm eine Blume giebt, mit den Worten:

„Lies einmal dieſe Herausforderung. Den Styl mußt du nur bemerken"

erfährt er, daß Gloſter blind iſt und darauf meint er:

„Ihr ſeht aber doch, wie's in der Welt zugeht." —

Es folgt nun die berühmte Stelle über die Amtsgewalt, die Auctorität. Gloſter hat erwiedert:

„Ich ſeh es fühlend."

Darauf meint Lear:

„Was, biſt du toll? Man kann ſehn wie's in der Welt zugeht, auch ohne Augen. Sieh zu mit deinen Ohren, ſieh wie jener Richter über jenen armen Teufel von Dieb loszieht. Horch, laß dir's in's Ohr raunen: Tauſch' ſie aus und, Hocuspocus, welcher iſt der Richter, welcher der Dieb? Haſt du ſchon einen Pachterhund einen Bettler anbellen hören?"

Gloſter antwortet:

„Ja Herr!"

Lear:

„Nun, und die Creatur riß vor dem Kläffer aus? Daran kannſt du abgeſpiegelt ſehen, was die Amtsgewalt zu beſagen hat: einem Hunde, wenn er ein Amt hat, wird Gehorſam geleiſtet."

Und nun fährt er in einem Zuge fort:

"Halt ein die blut'ge Hand, du Schuft von Büttel
Was hau'ſt du aus die Veitel? Hau dich ſelbſt aus!
Du haſt die größte Luſt, mit ihr zu thun,
Wofür du hau'ſt. Der Wuchrer hängt den Gauner.
Der kleinſte Fehl ſcheint durch zerfetzte Kleider,
Staatskleid, verbrämt Gewand, deckt Alles zu.
Plattir' die Sünde nur mit Gold: ohnmächtig
Bricht der Juſtiz geſtrenge Lanze ab.
Hüll' ſie in Lumpen ein, ſtürzt ſie ein Strohhalm.
Ich ſage: niemand ſündigt, niemand, niemand. Frei
Mach all' ich! Freund nimm das von mir:

Macht hab' ich
Des Klägers Lippen zuzuſchließen. Kauf
Glasaugen dir und wie ein ſchäbiger
Politicus, ſtell dich du ſäheſt nicht
Die Dinge, die du ſiehſt."

Auf dieſe tiefſinnigen Worte, die um ſo ſchwerer wiegen, weil ſie aus eines Königs Munde fallen, ſagt nun Edgar:

„O Wahrheit, untermiſcht mit Ungereimtheit,
Vernunft in Tollheit!"

und Lear fährt fort an Gloſter:

„Willſt du mein Loos beweinen, nimm' mein' Augen!
Ich kenne dich ganz wohl Dein Nam' iſt Gloſter.
Du mußt geduldig ſein. Wir kamen weinend
Zur Welt. Du weißt, wenn wir zuerſt Luft riechen
Da heul'n und ſchrei'n wir. Jetzt gieb Acht: ich pred'ge.
Wenn wir geboren ſind, da ſchrein wir daß wir
Gekommen ſind auf dieſe große Bühne
Von Narren."

Von da ſpringt er wieder in ſeinen erſten Gedanken über, die Anwerbung eines Heers, um es gegen ſeine Schwiegerſöhne zu führen.

„Und hab' ich ſie erſt dieſe Schwiegerſöhne
Dann macht ſie todt, todt, todt, todt, todt — —
Haut Niemand mich heraus? Was, ein Gefangner?
Ich bin fürwahr ſchon von Geburt der Glücksnarr.
Thut nichts zu leid mir. Ihr ſollt Lösgeld haben,
Schafft einen Wundarzt her, ich bin in's Hirn
Gehauen. — —
Hilft Niemand? Ganz allein ich?
Da könnt ein Mann wohl zur Salzſäule werden
Und ſeine Augen als Gießkann'n im Garten
Gebrauchen, um den Herbſtſtaub ſelbſt zu löſchen. — —
Ich will ſo wie ein Bräut'gam herzhaft ſterben

Was? Ich will luſtig ſein. Kommt, kommt! Ich bin
Ein König, meine Herren, wißt ihr das?"

Auf dieſe Scene folgt nun die wunderſchöne Erkennungsſcene mit Cordelia. Hier tritt der König hinter dem Vater zurück. Im fünften Act aber als er mit Cordelia als Gefangene aus der Schlacht zurückkommt, ſagt er zu ſeiner Tochter:

„Komm, gehn wir in's Gefängniß!
Wir beid' allein, ſingen wie Vög'l im Käfig.
Bitt'ſt du um meinen Segen, knie ich nieder,
Bitt' um Vergebung dich. So woll'n wir leben
Und bet'n und ſing'n, Geſchicht'n erzähl'n und lachen
Der goldnen Schmetterling', und arme Teufel
Hofneuigkeiten hör'n beſprechen und
Mit ihnen auch ein Wörtchen wechſeln, wer
Verliert und wer gewinnt, wer ſteigt, wer fällt,
Um den geheimen Gang der Ding' uns kümmern
Als wären wir Spione Gottes. Alſo
Woll'n in Gefängnißmaur'n wir überdauern
Intriguen und Parteiungen der Großen
Die ebb'n und fluthen, wie der Mond ſie zieht."

In allen dieſen Worten athmet noch das volle Königsgefühl; in der letzten Scene aber, wo Lear auftritt, mit der Leiche der gehangenen Cordelia auf den Armen, abſorbirt der gewaltige Vaterſchmerz jede andere Empfindung und der König ſtirbt an gebrochnem Vaterherzen.

2. Die heroiſchen Charaktere.

Es lebte in Shakespeare noch der ganze alte romantiſch-heroiſche Geiſt der Normannen, die im Mittelalter in den drei Reichen Frankreich, England

und Italien blühende Staaten gegründet und einen Hauptantheil an den Hauptabenteuern des Mittelalters, den Kreuzzügen gehabt hatten. Dieſer Normannencharakter athmete in Shakespeare gleichſam noch einmal, das letztemal, ſeine ungeheuerliche Kraft und Kühnheit aus. Die Helden, die er darſtellt, ſind von einer gigantiſchen Schwere und von einer übermenſchlichen Thatkraft. Sie treten wie Granitgeſtalten, wie eherne Rieſen, wie die Hünen eines untergegangenen eiſernen Zeitalters vor uns hin. Es lodert und flammt in dieſen ungeheuerlichen Heroengeſtalten eine wilde Luſt an Kampf und Kampfesruhm, eine heiße Begierde nach Herrſchaft, eine glühende Anlage zu Haß und Rache, eine verzehrende Leidenſchaft im Streit um Beſitz und Ehre, die bis zur Wuth ſich ſteigert. Mit unerreichter Meiſterſchaft hat Shakespeare in den Dramen der engliſchen Hiſtorie namentlich die magnetiſche Kraft der blitzenden Schwerter —

— „Denn das Eiſen zieht den Mann an“ —

die Trunkenheit der Schlacht, den Jubel des Siegs, den Stolz der ſiegenden und den Trotz der beſiegten Tapferkeit geſchildert. Wie glühen alle Worte des Baſtards im König Johann von den Worten an:

„St. Georg, der Drachenſpießer, der zeither
An meiner Wirthin Thür zu Pferd ſitzt
Jetzt lehr' uns fuchteln!“

bis zum Schluße des Stücks von Jubel und Wonne der Kampfluſt! Welche Todesverachtung zeigt ſich bei dem Grafen Warwick, dem Königsmacher in Heinrich VI. von dem Rufe an:

„Ich will nicht fliehn und tödte drum mein Pferd"

bis zu seinem Tode in der Schlacht bei Barnet!

Wie heiter prachtvoll stehen sich Prinz Heinrich als König V. und Heinrich Percy Heißsporn in der Ebne von Shrewsbury gegenüber. Wie löwenmuthig feuert derselbe Heinrich V. seine Leute in die Bresche von Harfleur hinein:

„Leiht euren Augen droh'nden Schreckensblick,
Er glotze durch das Schießloch eures Kopfs
Wie ein Kanonenschlund! Die Braue laste d'rauf
So fürchterlich wie ein zerfressner Fels
Sein morsch Gestell als Vordach überhängt,
Vom wilden Schwall des Oceans ausgespült.
Jetzt knirscht die Zähn' und sperrt die Nüstern weit,
Den Odem haltet an, spannt alle Lebensgeister
Zur höchsten Höhe an. D'rauf, d'rauf ihr Adel Englands!"

Wie finster grandios schreitet Richard III. in der Schlacht bei Boswarth zum Todeskampfe

„erfüllt vom Grimme feur'ger Drachen!"

Wie löwenmuthig ficht Macbeth seine letzte Schlacht bei Dunsinane!

So ungeheure, gigantische, von der dämonischen Leidenschaft des Ehrgeizes umstrickte Helden-Naturen wie König Richard III. und Lady Macbeth hat kein Dichter wieder geschaffen. Richard III. ist der grandioseste männliche, Lady Macbeth der grandioseste weibliche Charakter unter den heroischen Charakteren Shakespeare's. In Richard III. wirkt eine geistige Riesenkraft, wie sie nur höchst selten bei Menschen sich findet. Der Mann, der von sich selbst aussagt:

„Ich, der verkürzt ward um das schöne Maß,
Um Wohlgestalt von der Natur berückt,
Entstellt, unfertig, vor der Zeit gesandt
In's Leben dieser Welt, kaum halb gemacht
Und dies so lahm und unmanierlich, daß
Mich jeder Hund anbellt, hink' ich vorbei,"

derselbe Mann drückt alles, was ihm auf seinem Gang zum höchsten Menschenziel im Wege ist, nieder und nimmt den Thron von England ein. Der buckliche Richard beherrscht alle Gemüther, Weiber, deren Männer und Söhne er gemordet, ergeben sich und ihre Töchter ihm. Furchtlos stürmt er von Verbrechen zu Verbrechen, ja er bietet selbst der Hölle Trotz, als diese endlich in dem inneren Gerichte mit allen ihren Schrecken auf ihn fällt. Im Sturme der Verzweiflung noch steht er mit allem Riesengrimm gewappnet. Er ruft:

„Mir schwellen tausend Herzen in der Brust.
Die Banner vor! Brecht in den Feind!
Des Muthes alte Loosung: Sanct Georg
Beseel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Vorwärts! auf unsern Helmen sitzt der Sieg."

Lady Macbeth ist eine eben so tief dämonische Helden-Natur, wie Richard III. Sie ist aber weit edler. Sie ist nicht egoistisch und liebeleer, wie Richard, sie liebt. Sie ist ein Weib, von welchem alle Niedrigkeit und Gemeinheit abgestreift ist, eine durch und durch vornehme hohe, stolze Natur, allerdings heftig und gewaltig ehrgeizig, aber nicht sowohl um ihrer selbst als um ihres Gemahls willen, der sie liebt und den sie auf dem Throne erblicken will. Entschiedener als ihr Mann erfaßt sie das böse Gelüsten, weil sie es eben

nicht für ſich ſelbſt, ſondern für ihren Gemahl erfaßt. Sie iſt wie berauſcht, wie inſpirirt von den geheimen Entzückungen die der Ehrgeiz ihrer Phantaſie vormalt und um jeden Preis ſucht ſie zur Realiſirung dieſer ihrer Einbildungskraft vorſchwebenden Seligkeiten zu gelangen. Die glänzende Zukunft erſcheint ihr in dem verführeriſchſten Lichte, aber es iſt die Zärtlichkeit der Zuneigung für ihren Gemahl, die ſie allen Reiz dieſer Zukunft ausſchließlich nur auf ihn beziehen läßt. Sie treibt indem ſie über gewaltige Kräfte zu gebieten ſcheint, alle Unentſchloſſenheit bei ihm aus, damit er den Lohn des Böſen nicht verliere, da doch einmal die böſe Macht der verlockenden bezaubernden Phantaſie geweckt und die innere Ruhe nicht wieder zu erlangen ſei. Schritt vor Schritt unterwirft ihre Ueberlegenheit den Widerſtand des ſittlichen Bewußtſeins in Macbeth's Seele. Unwiderſtehlich reißt ſie ihn hin. Noch nachdem die blutige That gethan iſt, läßt ſie nicht ab, ſeine Mannheit mit ihrer ſtaunenswerthen Geiſteskraft, ihrer feſten unbeugſamen Willensenergie zu ſtützen und aufrecht zu erhalten. Erſt nachdem ihr das gelungen iſt, unterliegt ſie ſelbſt, und nun um deſto grauſender, den verletzten Gefühlen der Natur und Weiblichkeit. Die Qualen ihres Bewußtſeins reiben ſie innerlich auf. Die beleidigte ſittliche Natur, und die empörte Weiblichkeit machen ſich in ihr unwillkürlich geltend. Sie kann nicht wie ein Mann von Verbrechen zu Verbrechen handelnd fortgehn, ſie bleibt in dem Banne ihrer inneren Welt haften. Früher hat ſie geſagt:

„Roth ſind auch meine Hände, doch beſchämt
Sieh' ich mit weißem Herzen — —
Ein wenig Waſſer reinigt von der That,
Wie leicht iſt ſie alſo!"

Jetzt ſtellt ſich ihrer Phantaſie dieſe Hand für immer rauchend und beſudelt dar, bewußtlos ſtrengt ſie ſich an, ihn wegzuwaſchen „den verdammten Fleck" und ſie ſeufzt mit gebrochnem Herzen:

„Ach alle Wohlgerüche Arabiens verſüßen nicht mehr dieſe kleine Hand!"

So wühlt die Erinnerung, die ſich nicht austilgen läßt, in dem Innern der nachtwandelnden Lady fort und zerſtört ſie endlich körperlich und geiſtig.

Dieſen beiden grandioſeſten Charakteren Shakespeare's, Richard III. und Lady Macbeth, ſtehen am Nächſten Lear, Othello und Cleopatra. Alle dieſe drei Charaktere gehören zugleich zu denen, über welche die glänzendſte Poeſie ausgegoſſen iſt. In Lear und Othello ſind die wilden, heroiſchen Ausbrüche gekränkter Eltern- und Gattenliebe individualiſirt. Auch in dieſer Beziehung hat wohl noch kein Dichter die Kraft der Darſtellung Shakespeare's wieder erreicht. Lear und Othello ſind in dieſer Beziehung vollendete heroiſche Charaktere.

Lear iſt ganz entſchieden ein Held. Die Majeſtät iſt das Poſtament des gewaltigen Standbilds, das die Donnerſchläge des von ihm ſelbſt verſchuldeten Geſchickes zertrümmern. Sie bringen den Wahnſinn auf ſein Haupt. Aber noch im Wahnſinn bleibt ihm das Gefühl der Majeſtät. Es iſt ganz wahr, was er von ſich ſelbſt ſagt: es iſt „jeder Zoll an ihm ein König."

„Blick' ich ſtarr, ſeht wie die Vaſallen zittern!"

Othello machen die intellectuelle und kriegeriſche Energie ſeines Gemüths, die Hoheit und friedliche Großmuth, die ſein ganzes Weſen durchleuchten, zu einem der großartigſten heroiſchen Charaktere. Selbſt ſeine Liebe iſt heroiſche Zärtlichkeit; als er ſie beleidigt glaubt, zieht ſie ſich wie in einer finſtern Gewitterwolke zuſammen und ſie ſetzt ſich zur heftigſten, wilden Leidenſchaft der Eiferſucht um, die ſich ſofort in donnerſchlagähnlicher Heftigkeit Luft macht. Die finſtre dämoniſche Gewalt reißt ihn bewußt- und willenlos dahin. Die reine Desdemona fällt ihr zum ſchuldloſen Opfer. Ein paar Worte Emiliens, Jago's Frau, reichen hin ihm die Unſchuld des Opfers zu enthüllen:

„O blöder Mohr! Das Tuch, von dem du ſprichſt,
Fand ich durch Zufall und gab's meinem Manne!"

Es fällt ihm wie Schuppen von den Augen. Er ſchaudert, er bricht in die rührendſten Selbſtanklagen aus:

„O, wie ſie da liegt nun! Unſelig ſtieg
Dein Stern auf, Frau! Bleich biſt du wie dein Hemd!
O, wenn zum Richterſtuhl dereinſt wir kommen
Wird, ſiehſt du aus, wie hier, dein Anblick
Mir meine Seele aus dem Himmel ſchleudern
Daß Teufel nach ihr ſchnappen. Kalt, mein Mädchen?
Ja kalt wie deine Keuſchheit.
Fluch, Fluch dem Sclaven! Peitſchet mich ihr Teufel
Von dem Genuſſe dieſes Himmelsanblicks fort,
Blaſt mich in Stürmen um! Kocht mich in Schwefel,
Waſcht mich in Höllenſchlünden flüſſ'gen Feuers!
O, Desdemona, todt, o todt?"

Aber Othello faßt ſich dennoch wie ein Mann. Aus

der Troſtloſigkeit der Verzweiflung kommt er zur Sammlung des heroiſchen Entſchluſſes. Er weiht ſich wie ein Held dem Tode, dadurch allein meint er ſeine Schuld noch ſühnen zu können. Er ergreift dieſen Entſchluß als den einzigen Rettungsanker auf dem uferloſen Meere ſeines Jammers.

Cleopatra iſt eine der wundervollſten heroiſchen Figuren Shakespeare's. Denn ſie gehört zu den aus den entſchiedenſten Gegenſätzen zuſammengeſetzten Charakteren, Charakteren, die immer die anziehendſten ſind. Es iſt aber nicht die ideale Harmonie, die wie bei Portia, bei Imogen die Gegenſätze verbindet, welche uns bei Cleopatra anzieht, ſondern im Gegentheil iſt es der wunderbare Contraſt der Gegenſätze an und für ſich, der ihren Charakter bildet; es iſt der die größten Widerſprüche in ſich ſchließende Mangel an aller Einheit und ſogar an aller Einfachheit bei ihr, der ſo bezaubert. Cleopatra iſt der kunſtvollſte Charakter, den Shakespeare geſchaffen hat, in dieſem Betracht das entſchiedenſte Gegenbild zu Miranda, die ganz einfach und ganz Natur iſt, beide ſind ſich nur dadurch gleich, daß ſie durch und durch Poeſie ſind. Cleopatra iſt die ſeltenſte Verbindung von Hoheit und von Schwäche, von Größe und von Kleinheit. Sie iſt das bezauberndſte Räthſel, die glänzendſte und reizendſte Hieroglyphe. In ihr finden ſich die widerſprechendſten Elemente in fortwährendem Widerſpruch beiſammen. Sie iſt geziert mit allen Gaben des reichſten Geiſtes: weibliche Klugheit, Feinheit, Liſt und Scharfſinn, Schlauheit und Verſchlagenheit ſtehen im ſeltenſten Grade ihr zu

Gebote. Unwiderſtehlich ſind ihre körperlichen Reize, unbedingt feſſelnd iſt der Zauber ihrer von der feinſten geſellſchaftlichen Bildung erhöhten Anmuth. Sie iſt eine durch und durch poetiſche Geſtalt, poetiſch in Phantaſie, Gefühl und Sprache. Ihre Sprache iſt überreich an der ſchönſten orientaliſchen Bilderpracht, die Lebhaftigkeit ihres heißen Gefühls, ihre reich und voll glühende Einbildungskraft machen ſie in hohem Grade liebenswürdig. Mit den feinſten geſellſchaftlichen Sitten verbindet ſie die heiterſte und muthwilligſte natürliche Laune. Aber zu dieſen Vorzügen geſellen ſich viele Verkehrtheiten, Thorheiten und Laſter. Sie iſt höchſt eigenſinnig und launenhaft, ſie iſt höchſt ſchwach, ſie iſt höchſt hoffärtig und eitel. Ihr Gefühl iſt natürlich und wahr, aber es iſt nicht rein. Ihre Leidenſchaft iſt ſtark und gewaltig, aber ſie iſt wetterwenderiſch. Cleopatra iſt kindiſch empfänglich für Schmeichelei. Sie iſt morgenländiſch hochmüthig, despotiſch, großſprecheriſch. Einzelnen Zügen von ungewöhnlicher Gutmüthigkeit, einzelnen Anfällen von wetterwenderiſcher Großmuth ſtehen häufige Ausbrüche von Ungeduld und Mißmuth, ja von unbändiger Wuth zur Seite. Sie iſt zärtlich und anſchmiegend, aber zugleich leichtſinnig und falſch. Ihr Hauptzug iſt königlicher Stolz, dieſer Stolz überwindet ſelbſt ihre Feigheit; ſie, die bei Actium floh, kann es nicht überleben, in Rom im Triumphe aufgeführt und von Octavia „ſtreng angeblickt zu werden.“ Darum giebt ſie ſich ſelber den Tod; ſie ſtirbt, ſelbſt im Tode noch eitel, mit allem Pomp der Zurüſtung; üppig iſt ſie ſelbſt noch in ihrer Verzweiflung.

Cleopatra iſt die vollendetſte Kokette, die königlichſte Courtiſane, die jemals gelebt hat. Shakespeare ſelbſt nennt ſie „die große Fee, die Zauberin, die alte Nilſchlange, den Baſilisken, die Zigeunerin.“ Lady Macbeth iſt der großartigſte, Cleopatra der intereſſanteſte weibliche heroiſche Charakter, den Shakespeare dargeſtellt hat, in aller ſeiner Größe und in aller ſeiner Kleinheit, mit allen Weiber-Schwächen, verächtlichen Künſten und ausſchweifenden Leidenſchaften, aber auch mit allem Reiz und Zauber, mit der die Schönheit einer Frau als Macht wirkt. Die gefallene Größe erregt in Cleopatra zwar unſer ganzes Mitleid, aber wir werden doch nicht trüglich zu einer Sympathie mit Irrthum und Verbrechen verleitet.

Gleich in der erſten Scene beſchreibt Antonius ſie in meiſterhaften Zügen:

„Pfui, zankſücht'ge Königin,
Der alles gut ſteht, ſchelten, lachen, weinen,
In der jedwede Leidenſchaft nur ſtrebt
Sich ſchön zu machen und bewundrungswerth.“

Von ihrer Fahrt auf dem Cydnus heißt es:

„Die Bark', in der ſie ſaß, glich einem Throne,
Der auf dem Waſſer brannte; goldbeſchlagen
Das Hintertheil, die Segel Purpur und ſo
Süß duftend, daß die Winde liebekrank
Mit ihnen buhlten.“

Ihre Weiberkünſte enthüllt die dritte Scene, wo ſie ſagt:

„Sieh' wo er iſt — wer mit ihm — was er thut,
Von mir ſag' nichts. Find'ſt du ihn traurig,
Sag' ihm ich tanze, iſt er luſtig, meld' ihm
Ich ward ſchnell krank. Schnell fort und ſchnell zurück!

In einer ſpätern Scene bricht ſie über ihren Marc Anton in die Worte aus:

„Jene Zeiten!
Ich lacht' ihn aus der Ruh; dieſelbe Nacht
Lacht' ich ihn in die Ruh. Den Morgen darauf,
Eh' neun die Glocke, trank ich ihn zu Bett,
Legt ihm dann meine Röck' und Schleier an
Und trug indeſſen ſein philippiſch Schwert."

Als Antonius zu ihr kommt, um zum Weg nach Rom Abſchied zu nehmen, ſpottet und ſchmäht und drängt ſie ihn mit der tyranniſchſten Koketterie, und ſpielt „ein treffliches Verſtellen." Zuletzt aber iſt ſie wieder ganz die reizende poetiſche Cleopatra voll adligem Gefühl und feiner Sitte. Sie nimmt den ſchönen Abſchied von ihm:

„Doch Herr, vergieb mir,
Mein Treiben tödtet mich, wenn's deinem Auge
Nicht wohlgefällt. Die Ehre ruft dich ab.
Sei darum taub für meinen eitlen Wahnſinn
Und alle Götter ſei'n mit dir. Es kränze Lorbeer
Dein Siegerſchwert und mühelos Gelingen
Sei dir zu Füßen hingeſtreut."

Als Antonius fort iſt, verfolgt ſie ihn raſtlos mit den zärtlichſten Gedanken. Sie ſagt zu einem ihrer Diener:

„Gieb Mandragora mir zu trinken,
Daß ich die große Kluft der Zeit ausſchlafe,
Wo mein Antonius fort iſt. Liebe Charmian,
Wo meinſt du, iſt er jetzt? Steht, ſitzt er?
Geht er umher? Sitzt er zu Pferde?
Glückſelig Pferd Antonius' Laſt zu tragen!
Sei brav, o Pferd! denn weißt du, wen du trägſt?
Den halben Atlas dieſer Welt, den Arm

Und Helm der Welt. Jetzt spricht er oder murmelt:
„Wo ist jetzt mein' alte Schlang' vom Nil?"
Denn also nannt' er mich."

Aber noch weit herrlicher beschreibt sie ihren Marc Anton, als er gestorben ist.

„Mir träumt', es war ein Kaiser Marc Anton.
O noch einmal den Schlaf, daß ich möcht seh'n
Nur noch einmal den Mann.
Sein Antlitz war der Himmel. Drinnen standen
So Sonn' als Mond. Sie kreisten und erhellten
Der Erde kleinen Ring.
Sein Fuß beschritt den Ocean; sein Arm
Umfaufte hoch das Weltall, seine Stimme,
Sie klang wie Sphärenklang, doch nur den Freunden.
Denn galts den Erdkreis bänd'gen und erschüttern,
So war's ein Donnerkrachen. Seine Güte —
Kein Winter war darin, ein Herbst nur, der
Im Ernten reicher ward. Sein Vergnügen glich
Delphinen, die den Rücken über'm Elemente,
In dem sie lebten, zeigten. Sein Gefolg
Bestand aus Kronen, Fürstenhüten, Inseln,
Und Königreiche fielen ihm nur so
Wie Münzen aus der Tasche."

Prächtig sind ihre Bilder, als sie den Entschluß faßt sich das Leben zu nehmen. Sie sagt zu Proculejus, dem Abgesandten Cäsar Octavian's:

„Dies ird'sche Haus zertrümmre ich.
Thu' Cäsar was er kann! Wißt, Herr, daß ich
Nie Fesseln trag' am Hofe eures Herrn,
Noch mich vom strengen Blick der nüchternen
Octavia züchtigen lasse. Soll'n sie mich
Aufstellen und dem Pöbeljubel zeigen
Des kritisir'nden Roms? Eh'r sei ein Sumpf
Aegyptens mein still Grab. Eh'r legt in Schlamm
Des Nils ganz nackend mich und laßt zum Scheusal

Mich Waſſerfliegen ſtechen! Eher macht
Die hohen Pyramiden mir zum Galgen
Und hängt mich auf in Ketten."

Prächtig vor allem iſt ihr Sterben:

„Schmückt mich ihr Frau'n als Königin! Geht, holt
Den ſchönſten Putz. Ich geh' nochmals zum Cydnus,
Um Marc Anton zu treffen. Iras geh!
Den Mantel gieb! Setz' mir die Krone auf!
Ich fühl' ein Sehnen nach Unſterblichkeit.
Der Traube Saft netzt nicht mehr dieſe Lippen.
— — — Mich dünkt, ich höre
Antonius rufen, ſeh' ihn ſich erheben
Mein edles Werk zu preiſen — —
— — — Mein Gemahl ich komme!
Jetzt ſchafft mein Muth mir Recht an dieſen Namen.
Ganz Feu'r und Luft geb' ich dem niedern Leben
Die andern Elemente hin. — —
Leb' wohl du gute Charmian, liebſte Iras
Ein langes Lebewohl."

Sie legt darauf die Nattern an ihre Bruſt.

„Komm', tödlich Weſen,
Mit ſcharfem Zahne löſe ſchnell des Lebens
Verworrnen Knoten!"

Charmian:

Morgenſtern!

Cleopatra:

Still, ſtill!
Siehſt du den Säugling nicht an meiner Bruſt,
Der ſeine Amm' in Schlaf ſaugt?

Charmian:

Brich, o brich!

Cleopatra:

Wie Balſam ſüß, ſo mild wie Luft, ſo lieblich ...
O mein Antonius!"

Sie nimmt darauf die zweite Natter an den Arm, ſinkt auf's Bett und ſtirbt.

Antonius iſt eine Art Hercules, den er ſelbſt als ſeinen Vorfahr anruft, als er hört, daß Cleopatra mit Cäſar unterhandle. Wie Hercules bei Omphale's Spinnrocken, ſo iſt Antonius bei der ſeltenen, bezaubernden Aegyptierin feſtgebannt. Antonius iſt eine gigantiſche Heldengeſtalt, ſeine prunkende Sprache iſt wie der Wiederhall von Waffengeklirr und Tafellärm. Er iſt ein übermüthiger, aber doch großherziger Römer, der „in die Wette mit des Todes grauſer Senſe würgt, der Zähn' anſetzt und was ihn hemmt zur Hölle ſchickt, — der keinen Punkt im Leben ſich entſchlüpfen läßt genußlos, ohne Lieb' und ihre ſanften Stunden, — der ſtets nach Wein und Speiſe lechzt und dann ägypt'ſche Bachustänze tanzt, bis der ſiegreiche Wein die Sinn' eintaucht in weiche ſanfte Lethe." Antonius iſt ein Mann, der gerade ſo wie Cleopatra die widerſprechendſten Züge in ſich vereinigt, und der in den verſchiedenen Tagen ſeines Lebens auch das verſchiedendſte Benehmen einhielt. Er ſchwankt zwiſchen dem Gladiator und einem morgenländiſchen Despoten, zwiſchen dem Epikuräer und dem Stoiker, zwiſchen dem Soldaten und dem Schlemmer. Er zeigte Schmerz bei Cäſar's Tode und die unedelſte Kannibalenfreude bei Cicero's Leiche; er erwies ſich großmüthig gegen Denobarbus und kleinlich rachſüchtig gegen Tyreus; er, der arglos offen ſein Herz an Cleopatra ausſchüttete, konnte gegen Brutus die profundeſte Verſtellung gebrauchen. Antonius wie Cleopatra iſt eine

durch und durch geniale Natur, er ist leicht und vielseitig und überlegen begabt, seinem Geiste stehen immer neue Hülfsquellen zu Gebote, er ist jeder Rolle gerecht und kann sich in alle Umstände finden. Die berühmte Rede über Cäsar's Leiche weist ihn als einen ausgeschulten demagogischen Redner nach, er ist Meister in den diplomatischen Künsten, wie er geübter General ist. Antonius' Charakter ist durchaus auf den colossalen Effect, auf eine übermäßige Großheit, auf eine schaustellerische Macht hingehalten. Er spielt mit einer halben Erde, um zuletzt selbst als Spielball des Liebeswahnsinns zu fallen. Er stirbt in Cleopatra's Armen:

„Ich sterb' Aegyptierin, ich sterbe
Gebt etwas Wein, so red' ich noch ein wenig —
Ein Veilchen trotz ich noch dem Tode, bis ich
Von tausend Küssen den armsel'gen letzten
Auf deine Lippen drücke. —
Weidet euch
An dem Gedanken meines frühern Glücks,
Worin ich lebt' als größter Fürst der Welt
Und edelster, der jetzt nicht ehrlos stirbt
Noch feige."

Die Majestät des Herrschergenius hat Shakespeare in dem Charakter Cäsar's individualisirt. Cäsar ist nur in einigen flüchtigen Zügen gezeichnet, er selbst tritt nur dreimal auf, auf dem Forum, in seinem Hause und in der Senatsitzung im Capitole. Aber die flüchtigen Züge dieser drei Scenen reichen hin, den übermächtigen Herrschergeist in ihm bewundern zu lassen, der die Gemüther mit unwiderstehlicher Gewalt an sich fesselt. Schon sein erstes Auftreten, wo Casca ruft:

„Still da, Cäsar spricht!"

zeigt, welche Majeſtät von ihm ausgehen mußte. Als der Wahrſager die Worte:

„Nimm vor des Märzes Iden dich in Acht“

ihm zuruft, ſchneidet Cäſar kurz ab:

„Er iſt ein Träumer. Laßt ihn, ziehn wir weiter.“

Als er wiederkehrt, ruft er dem Antonius die berühmten Worte zu:

„Laßt Männer um mich ſein mit fettem Leib
Und glatten Köpfen und die Nachts gut ſchlafen.
Der Caſſius hat ſo hohlen Hungerblick
Er denkt zu viel. Die Männer ſind gefährlich.“

Als Antonius ihm verſichert, Caſſius ſei ein wohlgeſinnter edler Römer, bleibt er dabei:

„Wär er nur fetter. Doch ich fürcht' ihn nicht,
— — — — — —
Ich ſage mehr dir, was zu fürchten iſt,
Als was ich fürchte, denn ich bleibe Cäſar.“

Furchtlos droht er der Warnung, nicht auf's Capitol zur Senatsſitzung zu gehen:

„Cäſar geht aus — —
Was kann vermieden werden,
Daß ſich zum Ziel die mächt'gen Götter ſetzen?
Bei allen Wundern, die ich je vernahm
Scheint mir das größte, daß ſich Menſchen fürchten.
— — Gar wohl weiß die Gefahr,
Daß Cäſar mehr gefährlich iſt, als ſie.“

In der Senatsſitzung trägt ihm Metellus die Bitte demüthigſt vor, ſeinen verbannten Bruder begnadigen zu wollen. Cäſar erwiedert:

„Ich muß dich hemmen.
Solch' Bücken, ſolche knecht'ſche Höflichkeit

Kann wohl gemeiner Menſchen Blut entflammen,
Und Vorbedacht und früheren Entſchluß
Zum Kinderſpiele modeln. Sei kein Thor
Und denk', ſo leicht empört ſei Cäſar's Blut,
Um aufzuthau'n von ſeiner echten Kraft
Durch das, was Narr'n erweicht durch ſüße Worte,
Gekrümmte Bücklinge und hündiſch Wedeln.
Dein Bruder iſt verbannt durch einen Spruch;
Wenn du für ihn dich bückſt und flehſt und ſchmeichelſt,
So ſtoß ich dich wie einen Hund hinweg.
Wiß, Cäſar thut kein Unrecht, noch wird er
Befriedigt ohne Gründe."

Nun erheben Brutus und Caſſius ihre Stimmen zur Bitte um Gnade. Cäſar entgegnet:

„Ich ließe leicht mich rühren, glich ich euch;
Bät' ich um Rührung, rührten Bitten mich.
Doch ich bin ſtandhaft wie des Nordens Stern,
Des unverrückte ewig ſtete Art
Nicht ihres gleichen hat am Firmament.
Das Firmament glänzt von unzähl'gen Lichtern,
Die alle Feuer ſind, und jedes leuchtet,
Doch giebt's von allen eines nur, das Stand hält.
So in der Welt: ganz wohlverſehn mit Leuten
Iſt ſie und die ſind Fleiſch und Blut, zugänglich.
Doch in der Menge kenn' ich einen nur,
Der unantaſtbar ſeinen Platz bewahrt
Vom Andrang unerſchüttert. Daß ich der bin,
Laßt mich ein wenig zeigen."

Als Cinna nochmals bittet, ruft er:

„Fort, willſt du den Olymp verrücken?"

und empfängt darauf von Caſca die erſten Todesſtöße in den Nacken. Die Verſchwornen dringen auf ihn ein, auch Brutus. Cäſar's letzte Worte ſind an dieſen ſeinen Liebling gerichtet:

„Et tu Brute! Fall Cäſar denn!"

Cäsar fällt und wir wissen es, daß ein Held in ihm gefallen ist, wie Rom, so reich an Helden, ihn niemals wiedersah.

3. Die idealen Charaktere.

Die idealen Charaktere sind solche, welche die sittlichen und natürlichen Menschenkräfte in gleichmäßiger Ausbildung in sich entfalten. Es sind Charaktere, welche die Gegensätze des Lebens in sich schließen, aber diese Gegensätze sind zu einer innern Harmonie ausgeglichen.

In den idealen Charakteren sind alle edelsten Empfindungen der Menschennatur, die natürlichen wie sittlichen, in harmonischer Wirkung. Wie bei den heroischen Charakteren es die Erhabenheit ist, die uns fesselt, so ist es bei den idealen die Schönheit, die Schönheit der Seele. Bei den heroischen Charakteren gießt das Erhabene, Colossale, Dämonische seine Schauer über uns aus, bei den idealen Charakteren entzückt uns der stille Adel, die heitere Klarheit, die bei reizender Anmuth doch kräftige Schönheit der Seele.

Die idealsten Charaktere Shakespeare's sind vier Frauen-Charaktere; Imogen in Cymbeline, Desdemona in Othello, Julia und Portia im Kaufmann von Venedig. Imogen ist der schönste von allen, er ist von der Gemüthsseite die Perfection der Liebenswürdigkeit, wie Portia sie von der Seite des Geistes ist.

Imogen und Desdemona sind die beiden Charaktere Shakespeare's, in denen die sanfte weibliche Grazie in ihrer Vollkommenheit erscheint.

Sie ſind ſo idealiſch ſchön und doch dabei ſo lebensvoll warm dieſe beiden Frauenſeelen, wie Rafael's und Murillo's ſchönſte Madonnen und wie die Mutter in der Niobegruppe. Es iſt ein völliges Gleichgewicht der ſittlichen und natürlichen Kräfte, eine vollkommen harmoniſche Seele, die ihnen dieſe Glorie der Anmuth um's Haupt legt.

Desdemona iſt die weiche, aber unerſchütterliche Zärtlichkeit, die unter der ſchwarzen Natter der Eiferſucht innerlich verblutet. Bei aller ſchüchternen Biegſamkeit und ſanften Unterwerfung iſt ſie aber doch nicht ſchwach. Sie iſt die reine Güte und Liebe und dieſe iſt jederzeit ſtark. Ihre Kraft iſt eben das Product der innern Harmonie, es iſt eine Kraft ihrer herrlichen Natur, ohne Bewußtſein, ohne Anſtrengung — es iſt eine Kraft in der Ruhe.

Imogen iſt bei aller ſanften Weiblichkeit, die ſie mit Desdemona gemein hat, noch um ein gutes Theil kräftiger als dieſe gehalten. Sie beſteht die Feuerprobe der entſchloſſenſten, ſtandhafteſten, unaustilgbaren Treue. Als die Anklage des Treubruchs von ihrem Gemahl an ſie kommt, blitzt außer Staunen und Angſt auch die Entrüſtung, das ſcharfe Gefühl des ihr zugefügten Unrechts in ihr auf, aber ſie wird nicht erbittert. Rührend klagt ſie nur über die Ungerechtigkeit ihres Gemahls, über ſeine Falſchheit, da „durch ſeinen Abfall aller gute Schein fortan nur für Maske des Verraths gelten werde." „O Männerſchwüre," ſagt ſie, „ſind der Frau'n Verderben." darauf ergiebt ſie ſich aber völlig ruhig ſeinem Willen. Sie bittet um den

Tod, den er ihr bestimmt hat. Auch sie ist ruhig in ihrer Kraft, in der Kraft einer glorreichen Seele.

Bei Desdemona und Imogen bleibt die Grazie unverrückt, selbst wo der Affect das Gleichgewicht des Gemüths zu zerstören, selbst wo der Schmerz die Seele aus ihren Fugen zu reißen droht. Heiter, wie die Sonne hinter Wolken, blickt die sittliche Anmuth durch den gewaltigsten Aufruhr des Gemüths durch, denn die Ruhe der Seele hat durch alle Stürme des Affects nicht getrübt werden können.

Als Othello Desdemonen nach der berühmten Schnupftuchsscene zuerst beschuldigt, daß sie „falsch sei, wie die Hölle" und darauf in Thränen ausbricht, entgegnet sie ihm in ihrer tiefen Unschuld, die Othello's Zorn sich gar nicht deuten kann:

„Habt ihr etwa den Vater in Verdacht
Daß er das Werkzeug war der Rückberufung,
Laßt mich's nicht büßen! Habt ihr ihn verloren,
Nun so verlor auch ich ihn."

Mit jeder neuen Schmähung Othello's wächst ihre Angst, aber unerklärlich bleibt ihrer Unschuld seine Wuth. Sie weiß Emilien, der Frau des Jago, ihres Verräthers, die sie in diesem Sturme trifft, nichts weiter zu erwiedern, als:

„Ich bin halb im Traum."

Othello hat das furchtbarste Wort, das ihre Tugend treffen kann, auf sie geschleudert, Emilie sagt es Jago. Aus den darauf folgenden Worten Desdemona's kann man erkennen, wie tief Shakespeare die Engelsnatur dieser Frau gefaßt hat. Sie fragt:

„Jago, bin ich das Wort?

Jago:
Was für ein Wort?

Desdemona:
Das, wie ſie ſagt, daß mich mein Herr geheißen."

Rührend iſt die Bitte dieſes Engels, die ſie an den Teufel Jago richtet:

„Redet doch mit ihm, Freund. Bei dieſem Himmelslicht,
Ich weiß nicht, wie ich ihn verlor. Hier knie' ich:
Trat je mein Wille ſeiner Lieb' entgegen
In Worten, in Gedanken oder That,
Vergnügt ich jemals Augen, Ohr und Sinn
An eines andern Mann's Geſtalt und Weſen
Und ſollt' ich ihn jetzt, nicht wie jederzeit und
In alle Zukunft — und verſtieß er mich
Als Bettlerin und Wittwe — herzlich lieben,
So will ich alles Troſtes ſein entledigt!
Sehr viel vermag Mißhandlung, und Mißhandlung
Von ihm kann wohl das Leben mir zerſtören,
Doch meine Liebe ſoll ſie nicht erſchüttern.
Ich kann nicht ſagen: ſchlechte Frau. Dies Wort
Zu ſagen widerſteht mir. Und zu thun
Was dieſes Wortes Deutung in ſich faßt,
Nicht um das eitle Gut der ganzen Welt!"

Noch in der darauf folgenden Auskleideſcene ſpricht ſie ihre unveränderliche Liebe zu Othello an Emilien dadurch aus, daß ſie ausdrücklich erklärt, ihn mit und trotz allen ſeinen Fehlern höchſt liebenswerth zu finden:

„Mein Herz iſt ſo ſehr für
Ihn eingenommen, daß ſogar ſein Starrſinn,
Sein Trotz und Zürnen — Bitte, ſteck mich los —
In meinen Augen voller Liebreiz iſt."

Als er ſie erdroſſelt und erdolcht hat und Emilie fragt: „Wer hat dieſe That gethan?" ſind ihre letzten Worte:

„Niemand, ich ſelbſt.
Leb wohl! Empfiehl mich meinem guten Herrn.
O lebe wohl!“

Dieſelbe Zärtlichkeit und Unterwerfung, die Desdemona gegen Othello zeigt, findet ſich auch bei Imogen in Cymbeline, aber Imogen iſt, wie geſagt, weniger paſſiv, als Desdemona, ſie hat vor dieſer beſtimmte poſitive Eigenſchaften noch voraus. Es iſt zugleich etwas von dem Muthe der ſchwärmeriſch-enthuſiaſtiſchen und leidenſchaftlichen Julia, es iſt zugleich etwas von Portia's hohem Geiſte in Imogen und vor allem verleiht ihr die Würde ihres Ranges als engliſche Königstochter ein Uebergewicht über die italieniſchen Nobilitöchter.

Mit der zuverſichtlichſten Zärtlichkeit, in tiefem, aber ergebenen Schmerze nimmt Imogen Anfangs Abſchied von ihrem verbannten Gemahl. Sie hält ihn, als er gehen muß, ähnlich wie Julia zurück:

„Bleib noch ein Weilchen!
Ritt'ſt du hinweg, um freie Luft zu ſchöpfen,
Wär dieſer Abſchied doch zu kurz. Sieh Lieber,
Den Diamant hier trug einſt meine Mutter,
Nimm ihn, mein Herz, jedoch behalt ihn auch —
So lang, bis du einſt eine andere liebſt —
Wenn Imogen geſtorben iſt. —
O ihr Götter!
Wann werden wir uns wiederſehen?“

Als Poſthumus fort iſt, überwältigt ſie der Schmerz und ſie bricht in die Klage aus:

„Unmöglich kann ein Todeskrampf
Schmerzhafter ſein als dieſer.“

Als ihr Gemahl ihr schreibt, daß er wieder in England angelangt sei, treibt sie mit dem zärtlichsten Ungestüm zum Aufbruch, indem sie zu Pisanio, Posthumus' Diener sagt:

„Gieb mir ein Flügelroß! Hörst du's Pisanio,
Er ist in Milford-Hafen. Lies und sag' mir,
Wie weit's dahin ist. Wenn im Tag'sgeschäft,
In einer Woch' ein And'rer hin sich plagt,
Wie flög' ich nicht in einem Tage hin?
— — — Sprich hurtig,
Wie weit ist's zum gebenedeiten Milford?
— -- Sag, ich bitte,
Wie viele Dutzend Meilen wir wohl reiten
Von Stund' zu Stunde!"

Als Pisanio zu Milford-Hafen in Wales mit ihr angekommen ist und ihr den Brief seines Herrn, worin dieser ihm sie zu tödten aufträgt, vorzeigt, bricht sie in die Worte aus:

„Falsch seinem Bett? Was nennt man falsch?
Drin wachend liegen und an ihn nur denken,
Die Zeit verweinen und wenn Schlaf mich zwang,
Ihn brechen mit 'nem Schreckenstraum von ihm,
Und wach mich schrei'n. Das heißt falsch sein,
Heißt's das?"

Desdemona fleht um ihr Leben, Imogen verliert darum nicht ein Wort. Im Gegentheil, sie bittet um den Tod. Sie macht dem zagenden Pisanio Muth, den Auftrag seines Herrn zu vollführen:

„Sieh! selbst zieh ich dein Schwert heraus, nimm es
Triff den unschuld'gen Wohnplatz meiner Liebe,
Dies Herz! O fürchte nichts! Leer ist's von allem,
Was nicht Schmerz heißt. Dein Herr ist nicht zugegen,
Der ja wahrhaft sein ganzer Reichthum war.
Thu sein Begehren! —

Ich bitte dich, mach vorwärts Freund,
Das Lamm fleht ſeinen Schlächter."

Und doch faßt ſie echt menſchlich und echt weiblich mit zarter Hand den Rettungsplan, den ihr Piſanio giebt. Sie bringt ihn ſelbſt darauf, aus England fortzugehen:

„Hat denn Britannia allen Sonnenſchein? Tag, Nacht
Sind ſie nur in Britannien? Im Buch der Welt
Iſt England wohl ein Theil, das Ganze aber nicht.
Im großen Teich ein Schwanenneſt, ich bitt' dich, denke,
Es ſind auch außer England Menſchen."

Höchſt rührend iſt Imogen's ſchöne Zärtlichkeit, mit welcher ſie am Schluſſe ihrem Gemahl verzeiht. Indem ſie ſich ihm in die Arme wirft, ruft ſie:

„Wie konntet ihr eu'r angetrautes Weib
So von euch werfen? Denket euch, wir ſtehn
Auf einer Meeresklippe und nun werft mich nochmals
Hinaus!"

Es iſt das ihre ganze Klage. Darauf entgegnet Poſthumus die wunderſchönen Worte:

„O meine Seele,
O hänge hier an mir wie eine Frucht
So lange bis der Baum abſtirbt."

In Desdemona und in Imogen iſt eine Kraft tief innerlich verſchloſſen, die mitten im heftigſten Schmerze und im gewaltigſten Affecte die Seele ſtill hält. „Dies iſt," wie Winkelmann einmal ſagt, „die erhabene himmliſche Grazie, welche zu erhaben iſt, um ſich ſehr ſinnlich zu machen. Sie verſchließt die Bewegungen der Seele und nähert ſich der ſeligen Stille der göttlichen Natur."

Auch Julia iſt wie Desdemona und Imogen ein rein idealer Charakter. Aber während Desdemona und Imogen

durch die bei ihnen vorſchlagende ſanfte Güte und Zärtlichkeit ſtille Schönheiten und ſeelenvolle Charaktere ſind, iſt Julia, bei der Phantaſie, lebhaftes, natürliches Gefühl, Enthuſiasmus und Leidenſchaft vorſchlägt, eine feurige Schönheit und ein entſchieden leidenſchaftlicher Charakter. Julia iſt der poetiſchſte, aber auch leidenſchaftlichſte weibliche Charakter Shakespeare's, wie Othello der leidenſchaftlichſte männliche iſt. In Julia iſt eine tiefe ſeelenvolle Gluth, eine Paſſion, die, wie ſie ausdrücklich es ſelbſt bekennt, ſo tief und unendlich, wie die unendlich tiefe See iſt.

Im erſten Acte treffen wir Julia, noch nicht vierzehn Jahre alt, als ein halbes Kind, fröhlich harmlos lebt ſie hin, ſie kennt keinen Wunſch als den Befehl der Mutter. Die Scene auf dem Maskenball, wo ſie mit Romeo zuſammentrifft, zeigt ſie noch ganz ſo, in ihrer Unſchuld läßt ſie zweimal ſich von Romeo küſſen. Aber ſie erwacht in dieſer Scene zum Leben, ihr Herz wird vom Strahle der Liebe entzündet. In der Balkonſcene des zweiten Actes iſt die verſchloſſene Roſenknospe aufgebrochen, die Sonne der Liebe taucht empor über den Horizont, ſie bringt ihr den Frühling des Lebens. Jetzt iſt die unbefangen kindliche Empfindung zur ſchwellenden Leidenſchaft geſteigert, mit den Worten:

„Ich lege dir mein ganzes Glück zu Füßen
Und folge dir, Herr, durch die ganze Welt."

hat ſich ihr Herz für's Leben entſchieden. Ihr Herz wird im Gefühl der Allmacht ihrer Liebe und in der Furcht vor der tödlichen Geſchlechterfeindſchaft unruhig

hin und her getrieben: ſie iſt bald bange, bald liebeglühend. Im dritten Acte treffen wir Julia als Romeo's Weib. Der Sommer der Liebe iſt da. Die Sonne ſteht hoch Mittag. In Romeo iſt Julia die Welt perſönlich geworden, ſie lebt nun in der vollen Kraft des ſeligſten Empfindens, ihr Leben blüht im vollſten Genuſſe. In dem berühmten Monolog:

„Ihr Sonnenroſſe mit den Flammenhufen
Hinab in Phöbus Wohnung! — —
Komm Nacht! Komm Romeo, der du Tag in Nacht!"

ſchwelgt ſie auf dem Höhepunkt des Glücks, in der Poeſie der ſeligſten Liebe. Auch im Anfang der Abſchiedsſcene trübt noch keine Ahnung des finſter ſchon über ihnen brütenden Leids ihre befriedigte Seele. Sie will nur Romeo nicht von ſich laſſen:

„Willſt du ſchon gehen? So nah iſt noch der Tag nicht!
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Bei deren Ton dein ſcheues Ohr erbebte;
Sie ſingt auf dem Granatbaum jede Nacht.
Glaub Trauter mir, es war die Nachtigall."

Beim Scheiden kommt endlich das erſte trübe Nebelbild vor ihre Seele. Sie fragt Romeo:

„O glaubſt du, daß wir je uns wieder ſehn?"

In der darauf folgenden Scene bricht ſie entſchloſſen mit der Amme, die Romeo nicht mehr wohl will. Es iſt hier der Wendepunkt in Julia's Charakter. Wie früher die Zärtlichkeit in ihr vorgewaltet hat, ſo iſt es von nun an der Muth. Das Leid, das über ihr hereinbricht, verleiht ihr denſelben; ſie ſoll Graf Paris heirathen, ihre verzweifelte Lage, da Vater und

Mutter ſich vor ihrem Flehen verſchließen, giebt ihr Schlauheit und Verſtellung, die Hauptwaffe der Frauen, mit der ſie der Härte und Tyrannei, dem Hauptrüſtzeug der Männer, im Nothfall immer zu begegnen wiſſen. Julia rettet ſich zum Mönch Lorenzo, der ſie getraut hat. Sie läßt ſich von ihm zu dem Schlaftrunk bereden. Die Allmacht der Liebe gießt Heldenkraft in ihre ſanfte Seele. Nachdem ſie alle möglichen Folgen ihrer That, namentlich das Aufwachen und Erſticken in der Gruft aufgezählt hat, ſo daß ſie faſt vor Schrecken ſelbſt in Wahnſinn fällt, trinkt ſie dennoch den Schlaftrunk. In dieſer Scene faßt der leidenſchaftliche Pathos ſich zum höchſten Schwunge zuſammen. Es iſt der höchſte moraliſche Muth, den eine Frau zeigen kann, der Julia belebt. Indem ihr der Conflict ihrer allmächtigen Liebe mit dem herben Geſchicke hier recht in die Seele eindringt, erlangt ſie übermenſchliche Kräfte. Gewappnet mit demſelben erwacht ſie völlig beruhigt, ſtill und fromm gefaßt:

„Ich weiß recht gut noch, wo ich ſollte ſein —.
Da bin ich auch — wo iſt mein Romeo?

Als der Mönch ihr antwortet:

„Dein Gatte liegt an deiner Seite todt,“

überblickt ſie eben ſo ruhig und geſammelt, obwohl verzweifelnd ihre ganze ſchreckensvolle Lage, äußert keinen Vorwurf, keine Klage an den Mönch, ſie fragt nicht einmal wie alles ſo gekommen. Sie ſieht, daß ihr nichts übrig bleibt, als Sterben, nachdem ihr Alles, ihr ge-

liebter Romeo geſtorben iſt, und ſo durchbohrt ſie mit Romeo's Dolch ihr Herz.

Aehnliche ideale Charaktere, wie Julia, wo zwar Affect, Phantaſie, lebhaftes, natürliches Gefühl und Leidenſchaft vorherrſchen, aber eine holde Grazie, eine reizende Anmuth, die den Kernpunkt der Charaktere bilden, nicht ſtören und trüben, ſind Ophelia in Lear, Miranda im Sturm, Helena in Ende gut, Alles gut und Helena im Sommernachtstraum, Perdita im Wintermärchen und Viola in Was ihr wollt. Alle dieſe Charaktere ſtehen auf der Hauptpaſſion der Frauen, der Liebe, aber wir treffen ſie auf ſehr verſchiedenen Stufen. Bei Ophelia erſcheint die Liebe in ihrer verhaltenen, ſo tief innerlichen Macht, daß ſie bis zum holden Wahnſinn ſich ſteigert. Es iſt zwar eine ſtumme Neigung, aber eine Leidenſchaft, die, unerwiedert das Herz bricht. Im Sturm bei Miranda tritt die Liebe in der holdſeligſten, gleichſam paradieſiſchen Treuherzigkeit auf; in Ende gut Alles gut bei Helenen in der geduldigſten, geradehin religiöſen Ergebung; im Sommernachtstraum bei Helenen über alle, gerade bei ihr ſehr beſtimmt betonte echt mädchenhafte Schüchternheit ſiegend, ganz unabweisbar; bei Perdita im Wintermärchen in der zarteſten Zutraulichkeit einer idylliſchen Schäfernatur; bei Viola in Was ihr wollt in feinſter geſellſchaftlicher Grazie und Anmuth. Helena im Ende gut Alles gut, die den Grafen von Ruſſillon, obgleich von ihm verſchmäht, ohne allen Stolz doch noch mit der ganzen Kraft ihrer Seele liebt, kommt nicht an Gluth, wohl aber an

Tiefe der Leidenſchaft Julia am nächſten und mit einer gleichen Tiefe der Leidenſchaft liebt auch Viola ihren Herzog, obgleich dieſer faſt vor Liebe um eine andere Dame vergeht. Perdita's Liebe iſt weniger tief und glühend, es iſt ein ſanfteres Gefühl, es iſt mehr Phantaſtiſches dabei. Ganz phantaſtiſch, ganz wie reine Schwärmerei der Leidenſchaft erſcheint die Liebe bei Helena im Sommernachtstraum. Reine Empfindung endlich iſt ſie bei Ophelia und Miranda, reine Empfindung natürlicher Unſchuld und Herzenseinfalt. In beiden erſcheint die Liebe wie der unwillkürliche bewußtloſe Erſchluß einer Blume.

Aehnliche ideale Charaktere wie Imogen und Desdemona, bei denen nicht Gefühl, Phantaſie und Leidenſchaft, ſondern die Seele, die tief ſittliche Empfindung vorſchlägt, ſind Cordelia in König Lear und Hermione im Wintermärchen. In Cordelia iſt die bis an Stolz und Kälte ſtreifende ſtrenge Wahrheitsliebe mit der innigſten Kindesliebe verbunden, bei ihr iſt dieſe kindlich edelſte Ergebung, „die liebt und ſchweigt," auf's Rührendſte dargeſtellt. Cordelia rührt weniger durch das, was ſie ſagt und thut, als durch das, was ſie iſt, was ſie denkt, fühlt und duldet. Sie iſt eine höchſt edle, wenn auch ſtolze Seele.

Hermione im Wintermärchen iſt wie Desdemona und Imogen durch Eiferſucht ihres Gatten unglücklich — öffentlich entehrt, zieht ſie ſich ſechzehn Jahre in die Einſamkeit zurück, bis Zeit und Religion die hohe, zwar ſtill gefaßte, aber im Innerſten tief verdüſterte Frau beſtimmen, wieder an's Licht des Tages

zu treten, wo ſie würdevoll ſtumm ihren Gemahl, der ſie ſo tief beleidigt hat, umarmt und die Götter anfleht, Segen auf der wiedergefundenen Tochter Haupt zu gießen. Hermione iſt ein tief ſittlicher Charakter, eine tief religiöſe Seele. Ihr Charakter gehört zu den ernſteſten, die in Shakespeare uns begegnen. Es iſt ihrer ernſten, ſtillen Grazie eine Herbigkeit beigegeben, die mit einem unnachahmlichen Reiz ſie umkleidet. Die Grazie Desdemona's und Imogen's iſt weicher, dieſe beiden Frauen unterſcheiden ſich aber wieder dadurch weſentlich von einander, daß Desdemona mehr real, Imogen durch und durch poetiſch gehalten iſt. Bei aller Idealität Desdemona's iſt ſie dem wirklichen Leben, dem Alltagsverkehr, mehr nahegeſtellt, Imogen's Idealität dagegen von aller handgreiflichen Wirklichkeit weit abgezogen dargeſtellt, ihre holdſelige Geſtalt bewegt ſich in einem durch und durch poetiſchen Aether.

Wie bei der Gruppe der Charaktere, an deren Spitze Julia ſteht, natürliches Gefühl, Phantaſie und Leidenſchaft, bei der Gruppe, an deren Spitze Imogen und Desdemona ſtehen, tiefe ſittliche Empfindung und Seele vorwaltet, ſo waltet bei einer dritten Gruppe von idealen weiblichen Charakteren der Verſtand und der Geiſt vor. An der Spitze dieſer Gruppe ſteht Portia im Kaufmann von Venedig. Sie war zugleich eine der hervorragendſten Repräſentantinnen des Shakespeare'ſchen Humors und iſt als ſolche ſchon beſprochen worden. Ihr glänzender Verſtand und hoher, energiſcher Geiſt tritt am Herrlichſten in der Rechtsverhandlungsſcene mit dem Juden Shylock hervor:

„Wart' noch ein wenig Jude!
Der Schein hier giebt dir nicht ein Tröpfchen Blut!
Die Worte ſind ausdrücklich: „ein Pfund Fleiſch!"
Nimm deinen Schein denn, nimm dir dein Pfund Fleiſch,
Doch wenn, dies ſchneidend, du vergießeſt nur
Ein Tröpfchen Chriſtenblut, ſo fällt dein Land
Und Gut nach dem Geſetz Venedig's gleich
Dem Staate zu — —
Geh' alſo dran, das Fleiſch ihm auszuſchneiden.
Vergieß kein Blut, nicht mehr noch minder ſchneide
Als g'rad ein Pfund Fleiſch. Nimmſt du mehr,
Nimmſt minder als ein Pfund — wär's nur ſo viel,
Es leichter oder ſchwerer an Gewicht
Zu machen um ein armes Zwanzigtheil
Von einem Scrupel, ja weicht auch die Schaale
Nur um die Breite eines Haares ab,
So ſtirbſt du und dein Gut verfällt dem Staat."

Neben Portia, dieſer durch und durch geiſtreichen, reſoluten und klugen, zugleich aber höchſt liebenswürdigen, grundgütigen, tiefzärtlichen und trotz aller ihrer Ueberlegenheit ſo ungemein beſcheidenen weiblichen Natur ſtehen Roſalind in „Wie es euch gefällt," Iſabella in „Maß für Maß" und Beatrice in „Viel Lärm um Nichts." Auch Roſalind, ebenfalls ein humoriſtiſcher Charakter, der ſchon oben beſprochen wurde, hat ein Maß von Idealität, ſie hat ein höchſt geniales Köpfchen, die muthwilligſte Schalkhaftigkeit des Geiſtes, mit weiblich ſanfter Anmuth und Zärtlichkeit verſchmolzen, iſt ihr Grundzug. Bei Iſabella, einer Novize im Orden d. heil. Clara, iſt der vorſchlagenden Geiſteskraft und Verſtandesklarheit eine ſtarke moraliſche Größe, die Würde und Reinheit eines religiöſen Charakters, eine gewiſſe klöſterliche

Heiligkeit noch beigegeben. Aber auch ihr verleiht, bei aller ſittlichen Strenge und Feſtigkeit, die ſchöne Beimiſchung mädchenhafter Sanftmuth und Schüchternheit, ja Blödigkeit, eine wunderbare Huld. Beatrice, ebenfalls einer der ſchönſten humoriſtiſchen Charaktere, der ſchon von dieſer Seite betrachtet worden iſt, iſt die Repräſentantin der ausgelaſſenſten, aber reizendſten Koketterie, ihr reicher, lebhafter Geiſt läßt ein immerwährendes Feuerwerk von Witzleuchtkugeln und Spotraketen aufſteigen. In ihr iſt der kräftige Geiſt weiblicher Fröhlichkeit verkörpert. Aber auch ſie ſteht in der Atmoſphäre der Anmuth, die die Lebensregion der Frau iſt, auch bei ihr gleichen die ſanften Züge von einer innerlich tief verſchloſſen gehaltenen weiblichen Zärtlichkeit, die Shakespeare in einſamen Monologen ſie verrathen läßt, die Härten aus, die die Maske einer nur äußerlich angenommenen Unempfindlichkeit für alle Liebesregung in ihrem Herzen ihr giebt.

In allen dieſen drei Gruppen von Frauen-Charakteren, bei denen Leidenſchaft, Seele oder Geiſt das vorſchlagende Element iſt, finden wir mehr oder minder ein Gleichgewicht der geiſtigen und ſinnlichen Potenzen, der ſittlichen und natürlichen Kräfte. Es ſind eben deshalb mehr oder minder ideale Charaktere. Die weibliche Grazie iſt es, die ihnen dieſe Idealität giebt. Die ſeelenvollſten idealen Charaktere Shakespeare's ſind Imogen und Desdemona, der ideale Charakter, bei dem die Leidenſchaft das Hauptelement iſt, Julia, der geiſtvollſte ideale Charakter Portia.

Wir treffen bei Shakespeare aber auch auf männ-

liche ideale Charaktere. Solche Charaktere sind Romeo, Edgar im König Lear, Prospero im Sturm, Leonatus Posthumus in Cymbeline und vor allem Brutus im Cäsar. Es lebt in diesen Charakteren die edelste Empfindung mit der stärksten, mächtigsten Willenskraft verbunden. Wie bei den Frauen die Grazie es ist, die sie in die Glorie der Idealität rückt, ist es bei den Männern die edle, schöne, geläuterte Kraft. Auch in Heinrich V. ist ein abgeklärter, in das volle Gleichgewicht sittlicher und geistiger Kräfte aufgerückter Charakter dargestellt, der alle Spuren der Wirthshausheldennatur, die er bei seinem Auftreten in Heinrich IV. an sich trug, bis auf den liebenswürdigen Humor, der ihn immer noch zu Scherz wie Ernst aufgelegt sein läßt, von sich abgethan hat. Und endlich ist auch Hamlet noch ein idealer, wenn auch nur ein einseitig, theoretisch idealer Charakter.

Romeo ist der poetischste unter allen idealen männlichen Charakteren Shakespeare's. Die schwungvollste Poesie athmet aus seinem berühmten Monologe in dem Garten der Capulets, unter Julia's Balcone in der Mondnacht:

„O welches Licht erscheint am Fenster droben?
Es ist der Ost und Julia ist die Sonne.
Geh', schöne Sonne auf, tödt' ihn den neid'schen Mond,
Der schon vor Aerger blaß und bleich ist,
Daß seine Dien'rin, du, weit schöner bist als er. —
Dien' ihm nicht länger, weil er neidisch ist,
Nur blaß und grün ist sein Vestalenkleid,
Blos Thoren tragen es, o wirf' es ab! —
's ist meine Herrin, o, 's ist meine Liebe,

O wüßte ſie, daß ſie es wäre! —
Sie ſpricht, doch ſagt ſie nichts. Wie geht das zu?
Ihr Auge redet. Ich will ihm erwiedern.
Ich bin zu kühn; ſie redet nicht zu mir.
Am ganzen Himmel zwei der ſchönſten Sterne
Beſchäftigt anderswo, erſuchten ihre Augen
In ihren Sphär'n zu leuchten, bis ſie wiederkehrten.
Was thun nun ihre Augen dort im Himmel?
Beſchämen jene Sterne wird der Wangen Glanz
Wie Tag'slicht eine Lamp', ihr Aug' am Himmel
Wird durch die Region der Luft ſo glänzend ſtrahlen,
Daß Vöglein ſingen werden, denkend es ſei nicht mehr Nacht
— — — — — — — — — O du biſt
Da oben über mir, ſo glorreich dieſer Nacht,
Wie ein beſchwingter Bote aus dem Himmel
Den ſtaunenden, emporgekehrten Blicken
Der Sterblichen, die um ihm nachzuſchauen,
Zurück ſich beugen, wenn er die trägzieh'nden Wolken
Beſteigt und ſegelt auf des Aethers Bahn."

Aber Romeo iſt bei aller Zärtlichkeit und Schwärmerei, bei aller weichen und zarten Empfindung ſeiner Liebe ein ganzer Mann, ein Mann des ſtärkſten Muthes. Die Vereinigung dieſer Gegenſätze in ſeinem Charakter macht ihn eben ſo poetiſch. Es iſt in ihm der ſchönſte Enthuſiasmus der Zärtlichkeit und des Muthes zugleich individualiſirt. Er iſt nicht ſentimental und ſchmachtend, er iſt durch und durch ritterlich, tapfer, witzig und thatkräftig aufgefaßt.

Romeo ſetzt von Anfang ſein Leben an die Liebe, er weiht ſich gleich von vorn herein dem Tode. Er ſagt ſchon ehe er das Maskenfeſt im Haus der Capulets beſucht, noch ehe er Julien geſehen hat:

„Gram war ja ſtets der Liebe Loos."
„Mir ahnt ein Unheil,

Ein Etwas, das noch in den Sternen ſchwebt,
Wird von den Luſtbarkeiten dieſer Nacht
Den Lauf beginnen und das ſchnöde Leben
Zu einem noch verborg'nen Ziele führen,
Durch eine grauſe That unzeit'gen Todes.
Doch der das Steuer hält von meiner Fahrt,
Er lenke meine Segel!"

Unmittelbar vor der Trauung mit Julia ſpricht er zu dem Mönch Lorenzo in eben dieſer Stimmung:

„Komm' auch ein Berg von Leiden,
Er wägt doch nicht die Himmelswonne auf,
Die ein Moment mir giebt, wo ich ſie ſehe.
Knüpf' unſ're Hände durch der Weihe Spruch,
Dann thu' der Liebe Feind, der Tod, ſein Aergſtes.
Mir iſt's genug, wenn ich ſie mein darf nennen."

Als im dritten Act die Capulets und Montagues auf dem öffentlichen Platze zu Verona zuſammenkommen, als Tybalt mit Mercutio in Streit geräth, als Tybalt Romeo einen Schurken nennt, weiß Romeo mit der größten Selbſtverläugnung ſich zu bezähmen. Er erwiedert dem Tybalt zuerſt nur:

„Ich läugne, daß ich jemals dich gekränkt
Und liebe ſtärker dich als du dir denkſt,
So lang' du meiner Liebe Grund nicht weißt."

Mercutio und Tybalt ziehen darauf die Schwerter, Romeo trennt die Fechtenden, Mercutio wird aber doch zuletzt „ein ſtiller Mann."

Darauf erſt ſagt Romeo:

„Mein beſter Freund empfing die Todeswunde
Um meinetwillen — — —
— — — — — — Süße Julia,
Dein Himmelsreiz hat weibiſch mich gemacht,
Er ſchmolz den Stahl, der ſonſt mein Herz umgiebt."

Als Tybalt zurückkommt, nöthigt er ihn vorerſt wieder nur den Schurken zurückzunehmen, dann erſt, als Tybalt ihn von Neuem ſchmäht, erſticht er ihn im Zweikampf.

Den größten Muth zeigt Romeo beim Selbſtmord in Juliens Grabgewölbe. Im Moment dieſen zu vollziehen, trifft er auf Graf Paris, der Juliens Gatte werden ſollte. Auch hier weiß ſich Romeo wieder mit der größten Selbſtverläugnung zu bezähmen. Er beſchwört Paris zu entfliehen:

„Ich liebe wahrlich mehr dich als mich ſelbſt,
Denn gegen mich gewaffnet kam ich her.
Enteile, lebe!“

Als Paris nicht von ihm laſſen, ihn verhaften will, erſt dann erſticht er auch ihn im Zweikampf.

Mit dem gelaſſenſten Muthe und einer unbeugſamen Feſtigkeit ſehen wir ihn nun an der todtgeglaubten geliebten Leiche zum Selbſtmorde ſchreiten. Er vollzieht ihn vor unſern Augen. Vorher flammt ſeine Seele noch einmal auf im trunkenen Entzücken. Er ſagt:

„Wie oft ſind Menſchen an des Grabes Rand
Noch fröhlich worden! Ihre Wärter nennen's
Den letzten Lebensblitz. Auch mich entzückt
Ein Strahl der Art.“

Es iſt das Entzücken über den Anblick Juliens und ihrer noch im Tode unbeſiegten Schönheit. Dieſe Schönheit läßt Romeo's übervollem Herzen eine Fülle von Poeſie entſtrömen. Er iſt in einer geiſterhaften Stimmung, es ſind die Vorboten eines Todes, dem er ſich von Anfang ſeiner Liebe geweiht hat, das Leben iſt ihm nichts mehr, da ſein Gehalt entſchwunden.

„O holde Julia!
Der Tod, der deines Athems Honig ſog,
Hat über deine Anmuth nichts vermocht.
Du biſt noch unbeſiegt, der Schönheit Fahne
Weht purpurn dir um Lipp' und Wangen.
— — — — — — Theure Julia!
Warum biſt du ſo ſchön noch? — —
— — — — — — Komm', liege mir im Arm!
Hier will ich mir die ew'ge Ruhſtatt gründen.
— — — — — — Ihr Augen, blickt zum letztenmale,
Ihr Arme, nehmt die letzt' Umarmung, Lippen,
Des Odems Thore, ſiegelt mit dem Kuß
Dem Wucherer Tod die ewige Verſchreibung.
Komm', bittrer Führer, ſchrecklicher Begleiter,
Verzweifelter Pilot! Nun ſchmett'r auf einmal
Dein ſturmgejagtes Fahrzeug an die Felſen!
Dies meiner Liebe!"

Er trinkt das Gift.

„O wack'rer Apotheker,
Dein Trank wirkt ſchnell. Ich ſterb' im Kuſſe."

Während bei Romeo der poetiſche Schmelz vorherrſcht, herrſcht bei Edgar und Brutus der ſittliche Adel vor.

Edgar in König Lear iſt eine der edelſten Geſtalten Shakespeare's. Als der rechtmäßige Sohn des Grafen Gloſter durch ſeinen Halbbruder, den Baſtard Edmund aus ſeines Vaters Liebe durch die ſchändlichſte Verrätherei und Lüge verdrängt, nimmt er mit entſchloſſenſten Muthe die Verkleidung eines Tollhausbettlers an, um ſich zu retten. Lieb- und hülfreich leiſtet er dann dem Könige Lear Geſellſchaft, als dieſer in Wahnſinn verfallen iſt. Als ſein Vater darauf durch Blendung beide Augen verloren hat, wird

er wieder dessen lieb- und hülfreicher Führer, mit der edelsten Besonnenheit rettet er ihn vom Selbstmord. In offenem, ehrlichen Zweikampf erlegt er am Schlusse seinen schändlichen Halbbruder. So durchaus in edler, würdiger Haltung zeigt sich Edgar von Anfang bis zum Ende.

Herrlich vor allen ist der Charakter des Brutus im Cäsar gehalten. Brutus stellt sich gleich von Anfang als ein durchaus zuverlässiger Mann dar, ernst, in sich gekehrt, durchaus ehrenwerth und edel. Alle die schönsten Tugenden, die die Menschenseele schmücken, sind in Brutus zu einer edlen Harmonie ausgeglichen, er ist tapfer, er ist muthig, aber er ist zugleich gefühlvoll und zärtlich. Er ist durch und durch tugendhaft aus Grundsatz. In dieser Tugend liegt die Größe seines Charakters. Er ist groß und gut zugleich. Seine Güte ist eben jene edle Harmonie, wodurch die einzelnen Tugenden wie in einem schönen Kranze sich zusammenfassen, auf welchem als Krone die Selbstüberwindung oben auf steht. Brutus ist durchaus frei von Egoismus, nicht seine Sache liegt ihm am Herzen, Rom's Sache erfüllt seine ganze Seele.

Er sagt zu Cassius:

„Was ist es, das ihr wünscht mir zu vertrauen?
Ist's etwas für das allgemeine Wohl,
Stellt Ehre vor ein Auge, Tod vor's and're,
Gleichmüthig werde ich nach beiden blicken.
So mir die Götter helfen, lieb' ich
Die Ehre mehr, als ich vor'm Tod mich fürchte."

In der Verschwörungsscene des zweiten Acts weist er den Eid mit den schönen Worten zurück:

„Nein, keinen Schwur! Wenn nicht der Männer Antlitz,
Der Seelen Leiden und die Schmach der Zeit,
Wenn dies zu ſchwache Hebel ſind, brecht auf
Bei Zeiten und es gehe jeder heim
In's müß'ge Bett; die kecke Tyrannei
Verfolge ihren Weg, bis jeder fällt,
Wie ihn ſein Loos trifft."

Höchſt edel erklärt er ſich über die Motive zu Cäſar's Ermordung:

„Laßt uns nur Opf'rer ſein, nicht Schlächter, Caſſius!
Wir alle ſtehen gegen Cäſar's Geiſt auf
Und in dem Geiſt des Menſchen iſt kein Blut.
O könnten, könnten wir an Cäſar's Geiſt,
Daß wir kein Glied an ihm verletzten! Deshalb
Muß Cäſar bluten. Und, ihr werthen Freunde,
Laßt uns ihn kühn, doch nicht im Zorne tödten,
Zerſchneiden, gleich wie ein Gericht für Götter,
Und nicht zermetzeln wie ein Aas für Hunde."

„Mit heiterm Geiſt und äußrer Feſtigkeit" geht er zum Ziele. Aber ehe wir dieſes Ziel, die Ermordung Cäſar's erleben, wird Brutus uns noch im häuslichen Verhältniß, ſeiner Gemahlin Porcia gegenüber vorgeſtellt. Hier iſt es, wo die ſchönen Schlaglichter der Familien-Zärtlichkeit auf die edle Heldengeſtalt fallen. Selten wohnt Zärtlichkeit bei Tapferkeit und Muth, gewöhnlich ſchlägt bei Männern die Härte und Rauhheit der letzteren Eigenſchaften vor. Bei Brutus ſind die Gegenſätze vereinigt. Er ſagt zu Porcia:

„Ihr ſeid mein treues, ehrenwerthes Weib,
So theu'r mir, als die Purpurtropfen, die
Mein düſtres Herz umdrängen."

Porcia erwiedert:

„Wenn dem ſo wär', ſo wüßt' ich dein Geheimniß.
Ich bin ein Weib, geſteh' ich, aber doch
Ein Weib, das Brutus zur Gemahlin nahm.
Ich bin ein Weib, geſteh' ich, aber doch
Ein Weib von gutem Rufe, Cato's Tochter.
Meint ihr, daß ich nicht ſtärker ſei als mein Geſchlecht
Bei ſolchem Vater und bei ſolchem Gatten?"

Brutus ſchließt mit den Worten:

„O ihr Götter,
Macht würdig dieſes edlen Weibes mich!
— — — — — — — —
Dein Buſen ſoll ſogleich die Heimlichkeiten
Von meinem Herzen theilen.
Mein ganzes Bündniß will ich dir enthüllen."

Cäſar fällt. Brutus ſagt darauf zu Marc Anton:

„Ihr ſeht nur unſre Hände
Und dieſes blut'ge Werk, das ſie vollbracht,
Die Herzen nicht, die doch voll Mitleid ſind.
Und Mitleid mit Rom's allgemeiner Noth
Verübte dies an Cäſar."

Den höchſten Edelmuth zeigt Brutus ſpäter in der berühmten Zeltſcene mit Caſſius. Wie herrlich ſind die Worte:

„Kein Schrecken wohnt in eurem Drohen, Caſſius,
Denn ich bin ſo durch Redlichkeit gewaffnet,
Daß es vorbeifährt wie ein leerer Wind,
Der mir nichts gilt.
O Caſſius, ihr ſteht einem Lamm zur Seite,
Das Zorn hegt, wie der Kieſel Feuer trägt,
Der hart gezwängt, nur haſt'ge Funken zeigt
Und gleich dann wieder kalt iſt."

Wie rührt es, nach Verlauf dieſer Scene zu erfahren, daß hier der Mann geſprochen hat, den der

herbe Kummer eben betroffen hat, Porcia zu verlieren! Brutus trägt „ſein großes Unglück wie ein großer Mann.“ Noch ſeine letzten Worte, als er bei Philippi ins Schwert fällt, ſind wie ein letztes ſchönes Siegel, das er ſeiner ganzen edlen Lebensgeſinnung aufdrückt:

„Cäſar, ſei nun ſtille,
Nicht halb ſo war dein Tod mein Wunſch und Wille.“

Der Charakter, den Shakespeare mit der entſchiedenſten Vorliebe, gleichſam als ſein Ideal behandelt hat, iſt Heinrich V. Wunderbar iſt der Contraſt, in welchem dieſer Charakter zuerſt in den beiden Theilen Heinrich's IV. als „Wirthshausheld,“ wie ihn Heißſporn nennt, auftritt und dann in dem Stücke Heinrich V. ſelbſt als „der Kön'ge Spiegel,“ als edler, gerechter, tapferer, majeſtätiſcher Held und König. Als Wirthshausheld, „ſo wüſt als tollkühn,“ wie ſein Vater ihn zeichnet, treibt der leichtfüßige, junge, hagere Prinz ſich mit dem dicken Fallſtaff und ſeinen luſtigen Geſellen auf den Landſtraßen und in den Tavernen herum, er meint ſelbſt, nachdem er erſt dem Kellner Francis den Schabernack mit dem ewigen Rufen geſpielt hat und nun der bei Gadshill aufgefundene Fallſtaff, weil er ausgeriſſen iſt, daran kommen ſoll: „Ich bin jetzt zu allen luſtigen Streichen aufgelegt, die ſeit den alten Tagen des würdigen Adam bis auf das gegenwärtige Alter dieſer unwürdigen Mitternachtszeit zwölf Uhr ſich als luſtige Streiche dargeſtellt haben.“ Heinrich hat den Oberrichter des Reichs geprügelt, iſt deßhalb zu Gefäng-

niß gekommen und aus dem Staatsrath gewieſen worden. Ja er hat ſogar Beutelſchneiderei und Wegelagerei mit ſeinen wüſten Geſellen getrieben, freilich aus dem Grunde beſonders, um einen Hauptſpaß mit Fallſtaff vorzunehmen, auch bemerkt der Prinz, daß das geraubte Geld mit Zinſen ſolle erſtattet werden.

In dieſem bewegten Wirthshaus- und Straßenleben iſt ihm nämlich viel wohler, als an dem ſteifceremoniellen Hofe ſeines Vaters. Er will das Leben genießen, ſo lange die ernſteren Pflichten ihn noch nicht rufen. Er will namentlich das Leben kennen lernen in allen Lebensſchichten, um dereinſt, nachdem er mit eignen Augen geſehen und die große Kunſt der Könige und Staatsmänner, Menſchenkenntniß, erlangt hat, nach eigner Einſicht, und mit ſicherer Wirkung auf die Menſchen zu regieren. Shakespeare läßt durch den Grafen Warwick den Prinzen ſchon im zweiten Theile Heinrich's IV. bei ſeinem über ihn ſehr ungehaltenen Vater vertreten, der von ſeinem tollen Leben für ſein künftiges Regiment das Schlimmſte prognoſticirt. Warwick ſagt dem König:

„Mein gnäd'ger Herr, gänzlich verkennt ihr ihn,
Der Prinz ſtudiert ſeine Geſellſchaft nur
Wie eine fremde Sprache: ſie zu faſſen
Iſt nöthig, auch das unziemlichſte Wort
Sich anzuſehen und zu lernen. Iſt das
Geſchehen, Eure Hoheit weiß, kommt es
Zu keinem weiteren Gebrauch, als daß
Man's kennt und haßt. Ganz ebenſo wird auch,
Wie grobe Redensarten, einſt der Prinz
Wegjagen ſeine Leute, kommt die Zeit.

Nur als Modell, als Lebensmaß wird dienen
Ihm ihr Gedächtniß, womit Ihre Gnaden
Dann meſſen muß das Leben andrer Menſchen,
Vergang'nes Uebel zum Gewinn ſich kehrend."

Heinrich's im tiefſten Grunde beſcheidene und ſchlicht bürgerliche Natur gefällt ſich beſſer unter den fröhlichen treuherzigen Burſchen von Caſtcheap, als unter den ariſtokratiſch-gleißneriſchen Höflingen im Palaſt ſeines Vaters zu London. Er begeht tolle Streiche, in ſeiner Hitze läßt er ſich, wie erwähnt, ſogar hinreißen ſich gegen die höchſte Juſtizperſon des Reichs, den Lord Oberrichter ſoweit zu vergeſſen, daß er ihn ſchlägt. Aber er leidet willig der Verhaftung Folge und erweiſt mit dieſer Selbſtüberwindung, daß er nicht eine von den extremen Naturen ſei, die gegen alles Beſtehende ſich auflehnen. Sein Gegenbild iſt der Heißſporn, Heinrich Percy, auch eine heiße Natur, aber durchaus extrem ariſtokratiſcher Haltung, die ſich nicht bürgerlich fügt, die rebellirt gegen den König.

In der glorreichſten Heldengeſtalt, kühn, muthentflammt, der tapferſte Heros, ſtellt Heinrich ſich dieſem rebellirenden Heinrich Percy entgegen. Sir Richard Vernon im erſten Theile Heinrich's IV. beſchreibt den Prinzen:

„Ich ſah den jungen Heinrich, auf dem Kopf den Helm,
Die Schienen an dem Bein, in herrl'cher Rüſtung
Gleich dem gefiederten Mercur aufſtehen,
Zu Roſſe ſteigen, und ſo leicht im Sattel,
Als ſchwebt' ein Engel aus den Wolken nieder,
Den feur'gen Pegaſus zu tummeln und
Die Welt mit edler Reitkunſt zu bezaubern."

Heinrich ſteht in der hitzigen Schlacht bei Shrewsbury treu und rettend ſeinem Vater zur Seite, er erſchlägt den Percy im Gefechte. Aber er iſt ſo beſcheiden, daß er dem alten Fallſtaff die Ehre des Sieges gönnt. Dieſe Beſcheidenheit iſt der liebenswürdigſte Zug in Heinrich V. Er klagt rührend über den erſchlagenen Percy, die Größe des Gefallenen anerkennend; die Betrachtung der Eitelkeit alles menſchlichen Weſens, die der Tod des Helden in ihm erweckt, tilgt den Ehrgeiz ſoweit ihm aus, daß er ſich des Ruhmes begiebt, ihn getödtet zu haben. Er bedurfte dieſes Ruhmes, um ein verkanntes Leben, ſcheinbar in eitel Luſt und Nichtsthun verbracht, in einem beſſerem Lichte ſehen zu laſſen. Sein Vater hält ihn für einen wiederaufgelebten zweiten Richard. Und doch entkleidet er ſich freiwillig dieſes Ruhmes, es liegt ihm gar nichts am guten wie am üblen Scheine — er iſt wie jede wahre tüchtige Kraft mit dem eigenen Bewußtſein zufrieden. Darin aber iſt die allerhöchſte Hoheit des Menſchen indicirt. In Heinrich V. ſind, wie in Imogen und Portia, die widerſprechendſten weiblichen Eigenſchaften, die widerſprechendſten männlichen zuſammengefaßt und gerade dieſe Charaktere mit widerſprechenden Eigenſchaften ſind die genialſten.

Als König zieht Heinrich V. nach Frankreich, triumphirt bei Agincourt und nimmt zur Krone von England die von Frankreich.

Gleich von vornherein läßt ſich Heinrich von dem wüſten Leben, das er führt, gar nicht etwa bewußt- und willenlos fortführen, im Gegentheil, er

ſteht gleich von vornherein mit ſeinem Humore darüber, Gleich nach der erſten Scene im erſten Theile Heinrich's IV., wo er mit Fallſtaff und ſeiner Geſellſchaft auftritt, ſagt er:

„Ich kenn' euch all' und förd're eine Weile
Das wüſte Treiben eures Müßiggang's.
Doch hierin ahm' ich nur der Sonne nach,
Die nied'rem ſchädlichen Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Daß wenn es ihr gefällt, ſie ſelbſt zu ſein.
Man, erſt vermißt, ſie deſto mehr bewundert,
Wenn ſie durch ſchmutz'ge, garſt'ge Nebel bricht
Von Dünſten, die ſie zu erſticken ſcheinen.
So werf ich einſt dies loſe Weſen ab —
Ich übertreffe um ſo mehr der Menſchen Hoffnung."

In dieſem bewußten ernſt-heitern Humor hält ſich Heinrich, bis zu Ende des zweiten Theils von Heinrich IV. die Krone auf ſein Haupt kommt. Er erklärt da in Weſtminſter den Lords von England:

„Der Strom des Blut's in mir
Hat ſtolz in Eitelkeit bis jetzt geſtrömt.
Nun kehrt er um und ebbt zurück zur See,
Dort ſoll er mit der Fluthen Schwall ſich mengen
Zu ernſter Majeſtät fortan zu fließen."

Den alten Fallſtaff, der voll Freude, daß ſein Heinz nun König geworden iſt, nach London kommt und zu ihm ſchmeichelnd ruft:

„Mein Fürſt, mein Zeus! Zu dir ſprech ich, mein Herz!"

fertigt er zu deſſen höchſten Staunen mit den höchſt unerwarteten Worten ab, ähnlichen Worten, wie ſie Friedrich der Große ſeinem Vetter, dem Mark-

grafen von Schwedt zurief: „Monsieur, à present je suis Roi!“:

„Ich kenne dich nicht, Alter! Geh und bete!
Wie ſchlecht ſteht einem Schalksnarr'n weißes Haar!
Ich träumte lang von einem ſolchen Mann,
So aufgeſchwellt vom Schlemmen, alt und ruchlos,
Doch nun erwacht, veracht' ich meinen Traum.
Den Körper mindre, mehre deinen Werth,
Laß ab vom Schwelgen! Wiſſe, daß das Grab
Dir dreimal weiter gähnt als andern Menſchen.
Antwort' mir nicht mit einem Narrenſpaß.
Denk nicht, ich ſei das Ding noch, das ich war,
Denn Gott weiß und die Welt auch ſoll es merken,
Daß ich mein vor'ges Selbſt hinweggethan.
— — Ich banne euch bei Todesſtrafe
Zehn Meilen weit von unſerer Perſon.
Was Unterhalt betrifft, den reich' ich euch,
Daß Dürftigkeit euch nicht zum Böſen dränge!“

Wie Heinrich V. „aller Chriſtenkön'ge Spiegel“ ſei, läßt uns das Drama, das ſeinen Namen führt, ſehen. Dort beſchreibt ihn gleich in der erſten Scene der Biſchof von Canterbury:

„Sein Jugendtreiben gab das nicht in Ausſicht,
Doch kaum war ſeines Vaters Leib entſeelt,
Als ſeine Wildheit in ihm abgetödtet
Auch mit zu ſterben ſchien; ja im Moment
Erſchien die Ueberlegung wie ein Engel
Und trieb den ſünd'gen Adam in ihm aus
Und machte ſeinen Leib zum Paradies,
Für Himmelsgeiſter Hüll' und Wohnung.
So ſchnell ward noch kein Schüler reif,
Nie kann die Beſſerung in einer Fluth
Die Fehler ſo mit heft'ger Strömung ſchwemmend
Und hydraköpf'ger Eigenſinn verließ
So ſchnell und gänzlich ſeinen Sitz nie, wie

Bei dieſem König — —
Hört ihn nur reden von der Gott'sgelahrtheit
Und voll Bewund'rung wünſchet ihr im Stillen,
Wär' doch der König ein Prälat geworden!
Hört ihn verhandeln über Staatsgeſchäfte,
Ihr meint — ſie war'n allein ſein Studium.
Laßt über Krieg ihn ſprechen, ihr vernehmt
Schlachtlärm, euch vorgetragen in Muſik.
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
So löſt er auch den gord'ſchen Knoten drin
Vertraulich, wie ſein Knieband. Wenn er ſpricht,
So ſchweigt die Luft, der wüſte Schwärmer, ſtill.
Verwund'rung lauert ſtumm im Ohr der Leute,
Die honigſüßen Sprüche wegzuhaſchen,
So daß des Lebens Kunſt und praktiſch Theil
Der Meiſter dieſer Theorie muß ſein.
Ein Wunder, wie ſie Seine Hoheit auflas,
Da doch ſein Hang nur eitles Treiben war,
Unwiſſend, roh und ſchaal ſeine Geſellſchaft,
Die Zeit gefüllt mit Schwelgen, Banquettiren, Kurzweil,
Und niemals hat man Fleiß an ihm bemerkt,
Noch Eingezogenheit, Zurückhaltung
Von offenem Zulauf und vom Volksgewühle."

Und der Biſchof von Ely ſchließt ſehr ſchön:

„Es wächſt die Erdbeer' unterhalb der Neſſeln.
Geſunde Birnen reifen weit am Beſten
In Nachbarſchaft von Frucht gemeiner Art.
So barg der Fürſt auch ſeinen ernſten Sinn
Im Schleier ſeiner Wildheit; ohne Zweifel
Wuchs er wie Sommergras, bei Nacht am ſchnellſten
Ganz ungeſehn, in eigner Kraft doch treibend."

Heinrich hatte einſt, als er noch Prinz von Wales war, geäußert: „daß er noch nicht in des Heißſporn's Stimmung ſei." An dem entſcheidenden St. Criſpinstage, dem Tage von Agincourt, wo er fünfmal ſchwächer vor den Franzoſen ſtand, treffen wir

ihn in dieſer Stimmung. Die Nacht vor und der Tag während dieſer Schlacht, der 3. und 4. Act in dem Stücke Heinrich V., iſt der Kern der Handlung in demſelben. Der Dichter führt uns hier ſeinen Liebling in dem Wechſel der mannichfachſten Stimmungen und Gemüthsbewegungen vor, ſo daß ſich die ganze Mannichfaltigkeit des vielſeitigen Mannes vor uns aufthut. Er zeigt ſich eben ſo ſchwunghaft energiſch in ſeinem Heroismus als Held, eben ſo religiös vertrauend, ernſt beſonnen, gelaſſen ruhig, als König, als er ſich zutraulich populair, faſt bürgerlich ſchlicht als Kriegskamerad, mit ſeinen Soldaten verkehrend, darſtellt.

In der Nacht vor der Schlacht im 3. Act kommt ein franzöſiſcher Herold und fordert Heinrich auf, ſein Löſegeld zu bedenken. Heinrich giebt ihm, indem er ihm herzhaft die ſchwache Zahl ſeines Kriegsvolkes eingeſteht, eine gefaßte und würdige Antwort, die ſich in den Schluß zuſammenfaßt:

„Wir werden, wie wir ſind, die Schlacht nicht ſuchen,
Noch wie wir ſind, ihr irgendwie ausweichen.
Das ſaget eurem Herrn!“

Zu Gloſter, ſeinem Bruder, ſagt er, als der Herold abgegangen iſt:

„Wir ſind in Gottes Hand und nicht in ihrer!“

Der vierte Act, beginnend mit dem allerfrühſten Morgen des Schlachttags, hebt aber gleich mit der beſtimmten Bemerkung gegen denſelben Gloſter und gegen den zweiten Bruder Bedford an, daß Noth am Mann ſei:

„Ja, Gloſter, wahr iſt's, groß iſt die Gefahr
Und um ſo größer d'rum muß unſer Muth ſein.
Gut Morgen, Bedford! O allmächt'ger Gott!
Ein Kern von Güte iſt in ſchlimmen Dingen,
Wenn man nur aufmerkſam ihn will herausziehn.
So wecken uns die ſchlimmen Nachbarn zeitig,
Was ſo geſund als gut haushält'riſch iſt.
Dann ſind ſie uns ein äußerlich Gewiſſen
Und Pred'ger für uns alle, die uns mahnen,
Uns recht gefaßt auf unſern Tod zu halten.
So kann man von dem Unkraut Honig ſammeln
Und von dem Teufel ſelbſt Moral ſich holen."

In dieſer ernſt-humoriſtiſchen Stimmung fährt Heinrich fort, als der alte Sir Thomas Erpingham eintritt — wie von einem Bruder leiht er ſich von ihm einen Mantel, um ungekannt einen einſamen Gang durch's Lager zu machen, Erpingham bietet ſich an, mitzugehen, Heinrich aber ſchlägt ſeine Begleitung aus:

„Ich muß ein wenig mit mir ſelbſt berathen
Und wünſch' dazu kein' andere Geſellſchaft."

Auf dem Lagergange trifft er in ſeinem Incognito den Prahlhans Piſtol, den wackern Walliſer Flüellen, den beſonnenen Gower, und nach Abgang dieſer drei Officiere ſtößt er mit den gemeinen Soldaten Williams, Bates und Court zuſammen: das Geſpräch, das er mit dieſen drei Männern hat, dreht ſich um ein paar wichtige Fragen im Soldatenhandwerk: herzhaft zu fechten für gerechte Sache und auf alle Fälle wohlzubereitet zu ſterben. Die eindringliche Art und Weiſe, wie der König mit dieſen drei Soldaten ſpricht — wie ein Mann mit einem anderen Manne, die ſchlichten und einfachen Argumente, mit denen er bei dieſen

Leuten den Muth weckt und ſie darauf hinweiſt, das Heil ihrer Seele zu bedenken, ſind meiſterhaft populair gehalten. Er ſagt ihnen unter andern:

„Der König iſt eben auch nur ein Menſch wie ich's bin. Das Veilchen riecht ihm, wie es mir thut, das Firmament erſcheint ihm, wie es mir erſcheint, alle ſeine Sinne haben auch nur menſchliche Bedingungen; ſeine Rangvorzüge bei Seite geſetzt, erſcheint er in ſeiner Nacktheit nur als ein andrer Mann, und wiewohl ſeine Wünſche höher ſteigen, als unſre, ſo ſenken ſie ſich doch, wenn ſie ſich ſenken, mit demſelben Flügel. Daher, wenn er Urſache zur Furcht ſieht, wie wir thun, ſo iſt ſeine Furcht, ohne Zweifel, von demſelben Schlage wie unſre; doch ſollte vernünftigerweiſe Niemand ihn mit einem Scheine von Furcht einnehmen, damit er nicht, wenn er ſie zeigt, ſeine Armee muthlos macht."

Und darauf legt Heinrich, als die Soldaten meinen, der König werde auch wünſchen, „heute lieber in der Themſe im Waſſer bis an den Hals zu ſtecken," ganz der Wahrheit gemäß, die Verſicherung nieder:

„Bei meiner Treue, ich will ganz nach Gewiſſen vom König ſprechen; ich denke, er wird ſich nirgends wo anders hinwünſchen, als wo er eben iſt."

Und darauf ſetzt er noch zu:

„Mich dünkt, ich könnte nirgends ſo vergnügt ſterben, als in des Königs Geſellſchaft, denn ſeine Sache iſt gerecht und ſein Streit ehrenhaft."

Man ſieht, um das beiläufig zu bemerken, auch hier, wie Shakespeare es gefliſſentlich außer Acht läßt, dem König mit der Glorie von Gottes Gnaden auf katholiſche Manier in den Gemüthern der Soldaten Terrain zu verſchaffen, er begnügt ſich, in echt proteſtantiſchem Geiſte zu ihrem geſunden Menſchenverſtand zu reden.

Nach dem Abgang der Soldaten bricht Heinrich in den schönen Monolog über das schwere Königsamt und die Nichtigkeit des Rangvorzugs aus, wie dieses Amt und diese Nichtigkeit sich freilich nur dem darstellt, der ein rechter König ist.

„O harter Stand!
Wie viel Herzfreude müssen Kön'ge missen,
Die den Privatmann glücklich macht?
Was haben Könige, was dieser nicht auch hat,
Den Rangvorzug allein nur ausgenommen?
Und was bist du, du Götze Rangvorzug
Was bist du für ein Gott, der mehr erleidet
Von ird'scher Noth, als dein' Anbeter leiden?
Was bringst du ein und was wirfst du denn ab?
O Rangvorzug, weis' auf mir deinen Werth!
Was ist die Seele der Anbetung?
Bist du sonst was, als Stellung, Stufe, Form,
Die Furcht und Scheu in andern Menschen zeugt,
Wo minder glücklich du, gefürchtet, bist
Als sie im Fürchten?
Was trinkst du oft statt süßer Huld'gung, als
Der Schmeichelei Gift? O sei große Größe
Nur krank und laß von Rangvorzug dich heilen!
Denkst du, das glüh'nde Fieber werde weggehn
Mit Titeln, die die Schmeichelei zuweht?
Weicht es vielleicht vor tiefen Bücklingen?
Steht mit des Bettlers Knie auch die Gesundheit
Von ihm dir zu Gebot? Nein, stolzer Traum,
Der mit des Königs Ruh so listig spielt!
Ich bin ein König, der dich kennt, ich weiß:
Es ist nicht Balsam, Scepter und der Apfel,
Nicht Schwert, nicht Stab und auch nicht Herrscherkrone,
Der Mantel nicht mit Gold und Perl'n durchwirkt,
Nicht der vor'm König herstolzir'nde Titel,
Der Thron, auf dem er sitzt, noch Pompes Fluth,
Die schlägt ans hohe Ufer dieser Welt, —

Nein, all das nicht, höchſt herrl'cher Rangvorzug
All das nicht, eingelegt in prächt'ges Bett,
Kann ſchlafen ſo gut als der arme Knecht,
Der mit gefülltem Leib und leb'gem Muth
Mit ſau'r erworbnem Brod zur Ruhe geht.
Der Knecht, ein Glied vom Frieden ſeines Land's
Genießt ihn, doch ſein derbes Hirn weiß wenig,
Wieviel der König Wochen braucht, zu ſchützen
Den Frieden, der am beſten frommt dem Bauer."

Auf dieſen Monolog Heinrich's folgt der Ruf Erpingham's zur Verſammlung der Fürſten in ſeinem Zelte. Ehe er dahin geht, ſchickt Heinrich das ſchöne Gebet zum Himmel auf, daß nur heute nicht der Sünde ſeines Vaters, als er nach der Krone griff, möge gedacht werden. Das Gebet erwähnt nach katholiſchem Coſtüm, in dem das Stück ſpielt, einer Stiftung für fünfhundert Arme und einer Stiftung von zwei Kapellen, ſetzt aber ausdrücklich in proteſtantiſchem Geiſte zu:

— — „Mehr will ich thun
Obwohl all', was ich thun kann, nichts werth iſt,
Wenn meine Buße nicht kommt hinter allem,
Vergebung flehend."

Darauf reitet der König hinaus, ſich die Schlachtordnung zu beſehen, er trifft auf Weſtmoreland, der ſich zehn Tauſend wünſcht von Englands Männern zu der Schlacht. Heinrich berichtigt ihn mit den Worten:

„Soll'n wir leben —
Je wen'ger Volk, je größer Theil der Ehre
Nein Vetter, keinen Mann wünſch' mehr von England!"

Ein Meiſterſtück populairer Beredtſamkeit iſt darauf wieder die Anrede an die Soldaten unmittelbar vor

der Schlacht, die er Weſtmoreland im ganzen Heere auszurufen beauftragt:

„Wer nicht zu dieſem Strauße Appetit hat
Laßt ihn nur ziehn, ſein Paß ſei ihm gefertigt
Und Reiſegeld geſteckt ihm in den Beutel!
Wir möchten nicht in des Geſellſchaft ſterben,
Der fürchtet, mit uns als Kam'rad zu ſterben.
Heut feiert man den Tag von St. Criſpin.
Wer heut am Leben bleibt und heil nach Haus kommt,
Der hebt ſich auf den Zeh'n, nennt man den Tag
Und fährt empor beim Namen St. Criſpin.
Wer heut am Leben bleibt und alte Tage ſieht,
Bewirthet am Vorabend jährlich Freunde
Und ſpricht: auf morgen feiert man St. Criſpin,
Streift dann den Aermel auf und zeigt die Wunden
Und ſpricht: die Wunden holt' ich am Criſpinstag ꝛc.
Wer heut'gen Tag's ſein Blut mit mir vergießt,
Der ſoll mein Bruder ſein, ſo klein er ſei,
Der heut'ge Tag hebt ſeinen Stand zum Adel!
Und Englands Adel, der jetzt liegt zu Bett
Soll ſich verdammt anſehn, daß er nicht hier war
Und kleinlaut werden, wenn nur einer ſpricht,
Der mit uns focht am heil'gen Criſpinstag."

Als darauf Salisbury erſcheint und aufruft, daß der König ſich in Eil bereiten möge, da der Feind in Reihen ſtehe, erwiedert ihm die Heldenſeele:

„Bereit iſt Alles, iſt es unſer Herz!"

und fragt darauf noch einmal Weſtmoreland:

„Ihr wünſcht von England nicht mehr Hülfe, Vater?"

Weſtmoreland erwiedert:

„Herr, wollte Gott, daß ihr und ich allein
Die Schlacht ausfechten könnten ohne Hülfe!"

Darauf ſchließt der König:

„Wie, jetzt haſt du fünftauſend weggewünſcht?
Das dünkt mir lieber als nur einen her.
Die Poſten kennt ihr. Gott ſei mit euch allen!“

Noch einmal kommt der franzöſiſche Herold und erhält diesmal die ſtolze Antwort:

„Laßt mich ſtolz ſprechen: Sagt dem Connetable
Wir ſind nur Krieger für den Werkeltag.
All' unſre Zier und Schmuck, er iſt beſchmutzt
Durch naſſe Märſche in mühſel'gem Feld,
Kein Stückchen Feder iſt in unſerm Heer
(Ein guter Grund, daß wir auch nicht entfliegen)
Die Zeit hat uns ganz häßlich mitgeſpielt.
Doch ſchmuck blieb unſer Herz und meine armen
Soldaten ſagen mir, ſie woll'n vor Nacht noch
In friſchen Kleidern ſein.“ ꝛc. ꝛc.

Darauf entbrennt die Schlacht. Die Nachricht vom Tode des edeln Vetters York preßt Heinrich Thränen in's Auge, eben als er durch eine neue Wendung der Schlacht, da der Feind Verſtärkung erhalten hat, genöthigt wird, unmittelbar gleich darauf den blutigen Befehl der Tödtung aller Gefangenen zu geben. Endlich entſcheidet ſich die Schlacht für ihn, der franzöſiſche Herold — „den Blick demuthsvoller, als früher“ — kommt wieder. Heinrich empfängt nun die Kunde von der Gewißheit des großen entſcheidenden Siegs mit den frommen und demuthsvollen Worten:

„Gelobt ſei Gott dafür, nicht unſre Kraft!“

Aber gleich nach dieſem feierlichen Augenblick folgt die ziemlich ausführliche ausgeſponnene Abwickelung der ſchon früher mit den Soldaten Williams eingefädelten komiſchen Geſchichte mit den beiden Handſchuhen.

Im fünften Act ist der gewaltige Sieger von Agincourt in einen flotten, rasch weg auf sein Ziel, das französische Käthchen, lossteuernden Bräutigam umgewandelt, der aber bei überwallender fröhlichst humoristischer Herzensergießung doch so gut freien Kopf sich zu halten versteht, daß er in dem politischen Geschäft mit dem neuen Schwiegervater auch nicht einen geringsten Artikel des Friedens nachläßt.

In Heinrich ist nicht nur der gescheiteste und thatkräftigste, sondern auch der frömmste und populair-liebenswürdigste König abgespiegelt, ein Mann, der das wahr macht, was Shakespeare mit Bestimmtheit ausspricht, daß das „der vollkommne Mann ist, den die Welt erzogen und geprüft hat."

Einer der merkwürdigsten idealen Charaktere ist Hamlet. Hamlet ist das Wunder und die Glorie des Shakespeare'schen Geistes, was philosophischen Tiefsinn betrifft. Hamlet ist nämlich nur einseitig ideal, nur theoretisch ideal — ihm geht der reale Gehalt, das praktische Geschick ganz und gar ab. Wo er handelt, handelt er sogar geradezu plump. So ersticht er den Polonius hinter der Tapetenwand; so liefert er die beiden Begleiter und Jugendfreunde Rosencrantz und Guildenstern, die der König beauftragt hat, ihn nach England zu bringen, die aber gar nicht wissen, daß sie Träger von einem Uriasbriefe sind, nach welchem Hamlet in England das Haupt abgeschlagen werden soll, in die Falle, die ihm selbst gestellt worden ist, indem er jenen echten Briefen, die er zufällig entdeckt hat, falsche von ihm selbst geschriebene unterschiebt.

Hamlet ist der theoretisch bedeutendste Charakter Shakespeare's, wie Heinrich V. der liebenswürdig praktisch energischste und Richard III. der diabolisch-praktisch grandioseste ist. Hamlet ist der gebildetste, interessanteste Mensch, aber er ist der Ausbund eines idealischen Wortheldens, eines gebildeten Träumers. In Hamlet's Charakter ist die Qual und die Schuld eines durch theoretische Bildung, durch subjectives Gefühl und Reflexion von allem Handeln völlig abwendig gemachten Menschen individualisirt. Hamlet ist von Gefühl und Reflexion so ganz beherrscht und geht darin dergestalt auf, daß er niemals zum Muth des Handelns kommen kann, höchstens thut er ruck- und stoßweise unbedacht was er thut; im Hauptwerke thut er gar nichts, sondern retardirt nun immer wieder sein Handeln durch neue Scrupel. Hamlet ist der reine Reflexionsmensch, der sich von allen Eindrücken beherrschen läßt, Entschlüsse faßt, aber nicht ausführt, grübelt, spintisirt, aber über allem Grübeln und Spintisiren zu gar nichts weiter kommt als sich immer tiefer in den Schmerz hineinzuwühlen, in den Schmerz der Thatlosigkeit, der Passivität. Hamlet ist die blöde Genialität des Wortheldenthums, es fehlt ihm der rechte Muth des Herzens zu den rechten Thaten. Er ist tief unglücklich und zeigt doch eine bizarre Wollust das Unglück zu ertragen, vergebens sucht er durch Aufstachelung mit Reflexionen und Sentenzen die Kraft aus seinem Innern hervorzuheben, sich davon zu befreien. Er hat zwar vollständig erkannt, daß nur eines Noth ist, die That der Rache,

um den faulen Staat Dänemark wieder zurecht zu richten, er ſagt ſich auch ſelbſt immer, daß Alles um ihn her ſich vereinigt, ihn zur Ausführung zu ſpornen, aber er verfällt immer wieder in die Unſchlüſſigkeit, er kann mit dem Entſchluß nicht ins Reine kommen, weil er nicht mit dem Denken ins Reine kommen kann. Der Hauptſatz, der ihn quält iſt der Satz:

„An ſich iſt nichts gut oder böſe. Das Denken macht es erſt dazu.“

Monologe, wie jener weltberühmte zu Anfang des dritten Acts:

„Sein oder Nichtſein“

über den Selbſtmord und der im vierten Act, wo Hamlet, eben im Begriff nach England abzuſegeln, das Kriegheer des Fortinbras von Norwegen, das um einen unbedeutenden Grenzſtreit abzumachen, nach Polen geht, vorüberziehen ſieht, laſſen die Tiefen dieſer unentſchloſſenen, gequälten Seele uns ſehen. Hamlet ſagt:

„Wie jegliche Gelegenheit mich anklagt
Und meine träge Rache ſpornt! Was iſt
Der Menſch, wenn höchſtes Gut und Lebensziel ihm
Nur Schlaf und Eſſen iſt? Ein Thier, nichts weiter. —
Gewiß, der mit ſo reichem Geiſt uns ſchuf,
Der vor und rückwärts ſchaut, er gab uns nicht
Die Fähigkeit gottähnlicher Vernunft,
Daß ungenutzt in uns ſie faule. Sei's denn
Viehiſch Vergeſſen oder feiger Scrupel
Der zu genau bedenkt was kommen kann —
Gedanken, die geviertheilt, ein Theil Weisheit
Und ſtets drei Theile Feigheit haben — ich
Weiß nicht, warum ich leb', um ſtets zu ſagen:
Das muß geſchehn — da ich doch Grund und Willen
Und Macht und Mittel hab' um es zu thun.

Ringsum auf Erden mahnen mich Exempel:
Hier zeugt mir dieſes Heer, koſtbar und zahlreich,
Geführt von einem jungen zarten Fürſten,
Deß Geiſt, göttlicher Ruhmbegierde voll
Die Zähne weiſt vor dem verhüllten Ausgang
Ausſetzend ſein unſicher ſterblich Theil,
Es dran wagt gegen Glück, Tod und Gefahr
Ja um 'ne Eierſchale. Wahrhaft groß ſein
Heißt: nicht aufſtehen ohne großen Grund,
Vielmehr großartig Streitgrund find'n im Strohhalm,
Wenn es die Ehre gilt.*) Wie ſteh' denn ich,
Der eines Vaters Mord, 'ner Mutter Schande,
Aufmahnungen ſo für Vernunft als Blut
Ich hab' — und laß das alles ſchlafen, während
Ich ſehe hier den Tod zu meiner Schande
Den offenbar'n für zwanzigtauſend Mann,
Die für 'ne Grille, für des Ruhms Phantom
Ins Grab gehn, wie ins Bett, um einen Fleck
Zu klein, daß drauf die Heer' ausfechten könnten,
Den Streit, ja der nicht Raum faßt für die Gräber
Der Todten? O nach Blut Gedanken trachtet
Jetzt oder ſeid für gar nichts werth geachtet!

Es iſt der Ueberfluß an Gefühlsreceptivität und die vorhaltende Neigung zur Skepſis auf der einen Seite und der Mangel an Energie des Muths auf der andern, der Hamlet's Fluch iſt. Beides iſt der Grund ſeiner Zerrüttung, ſeiner Melancholie, aus der er ſich nicht aufraffen kann und in der er ſich doch ſelbſt zur furchtbarſten Laſt iſt. Als mächtigſte Hinderniſſe der Ausführung ſeiner Rache ſtehen ihm das

*) Gervinus hält dieſen Satz für den höchſten, den Shakespeare vielleicht überhaupt ausgeſprochen und nur für hohe Menſchen ausgeſprochen habe — einen Satz, den Hamlet aber nur zu ſagen, nicht auszuführen vermochte.

Gefühl für die Mutter und die Furcht vor dem König entgegen. In Betreff der Mutter enthüllt er seine Empfindung in einem Monolog des dritten Acts, ehe er zu ihr geht, um ihr Vorwürfe zu machen. Er sagt:

„Jetzt still, zu meiner Mutter!
O Herz verläugne die Natur nicht! Niemals
Laß Nero's Sinn in diese feste Brust ein,
Laß grausam mich, nicht unnatürlich sein!
Mit Dolchen will ich reden, sie nicht brauchen.
Heuchler darin soll Zung' und Seele sein.
Wie meine Worte sie auch schänden mögen,
Nie soll die That das Siegel darauf legen."

Dem König gegenüber ist Hamlet ganz offenbar in untergeordneter, gedrückter Stellung. Der König imponirt ihm. Er schimpft gern auf ihn, wenn er allein ist, er schimpft gern auf ihn, wenn er mit seiner Mutter ist, er spottet seiner verblümt gegen die Hofleute, aber wenn er ihm gegenüber steht, verstummt er und ist blöde. Die Königin und der König sind mit Zügen gezeichnet, die die vornehmste Haltung ihnen aufdrücken. Als Laertes, um die Ermordung seines Vater Polonius zu rächen, von Paris nach Helsingör geeilt ist, sich an die Spitze des Volks gestellt hat und dieses ihm zuruft: „Laertes soll König sein, wir wählen ihn! Laertes König!" da ruft die Königin aus: „Ihr falschen Dänenhunde," der König aber sagt in ruhiger Haltung zu Laertes und zur Königin:

„Was ist der Grund, Laertes,
Daß sich dein Aufstand so gigantisch zeigt? —
Laß ihn doch Gertrud, fürchte nichts für uns! —
Denn solche Göttlichkeit umhegt den König,
Daß nach dem, was er will, Verrath nur blinzeln
Kann, wenig ausführ'n. Sag' Laertes, warum

Du ſo entflammt biſt. Laß ihn doch nur Gertrud!
Sprich, Mann!“

Das allergrößte Hinderniß der Ausführung ſeiner Rache iſt aber Hamlet ſich ſelbſt. Er kann nicht anders: er grübelt und grübelt immer wieder von Neuem, ob er ſich auch der Reinheit ſeines Handelns und aller Folgen deſſelben recht und ganz verſichert habe. Er hat immer Angſt, daß der Teufel ihn, den Melancholicus, äffe. Er ſagt am Schluß des 2. Actes:

„Ein Teufel kann der Geiſt ſein,
Den ich geſeh'n. Der Teufel hat Gewalt
Sich, wie er will, zu kleiden. Ja und leicht,
Bei meiner Schwäche und Melancholie,
Da er viel Macht hat über ſolche Geiſter,
Täuſcht er mich zum Verderben.“

Durch ſeine Gewiſſenhaftigkeit — er iſt in der Schule Wittenberg geweſen — iſt Hamlet zur Thatloſigkeit immer und immer verurtheilt: er kann das Hauptwerk, das ihm der Geiſt ſeines Vaters und das öffentliche Wohl des faulen Staates ſo dringend anbefohlen hat, nie und nimmermehr vollbringen. Merkwürdig iſt dabei folgender, ſcheinbar greller, aber pſychologiſch ganz richtiger Widerſpruch in Hamlet's Charakter: er, der die Leiden der Menſchheit ſo gefühlvoll beklagt, macht ſich gar kein Gewiſſen daraus, den ihm am nächſten ſtehenden Menſchen Leiden zu machen: der theoretiſch ſo Empfindſame iſt praktiſch häßlich hartherzig und egoiſtiſch. Darin liegt beiläufig die tiefſte Tiefe der heutigen Demoraliſation. Aus Gewiſſenhaftigkeit zögert Hamlet in ſeinem Hauptverhältniß zum Stiefvater die Hauptthat, zu der ihn Kindespflicht drängt, zu voll-

ſtrecken — und in allen andern auch ſehr nahe ihm ſtehenden Verhältniſſen macht er ſich gar kein Gewiſſen. Ich erinnere an die grauſam fühlloſe Härte gegen ſeine Geliebte Ophelia, an die Erſtechung des Vaters derſelben, Polonius und an die veranſtaltete Execution an ſeinen Jugendfreunden Roſencrantz und Guildenſtern durch die von ihm untergeſchobenen Briefe nach England. Es iſt der Egoismus und nicht der Gram, der ſo hart macht, daß man eine Geliebte darüber mißhandelt. Es iſt Leichtſinn, auf's Geradewohl einen Horcher hinter der Wand zu erſtechen. Es iſt mehr als Leichtſinn, es iſt Gemüthshärte Hamlet's, des ſonſt ſo ſcrupulöſen Hamlet, die ihn treibt zu den erwähnten Executionen ſeiner Jugendfreunde. Als er Polonius erſtochen hat, ſagt er zu der Leiche:

„Armſel'ger, ſchnellvorwitz'ger Thor leb' wohl,
Ich nahm dich für was Beſſres. Nimm dein Loos,
Du ſiehſt: allzu geſchäftig bringt oft Schaden."

und ſpäter ſagt er:

„Was den Herrn betrifft hier,
So reut es mich; doch mich mit ihm zu ſtrafen,
Und ihn mit mir, ſo wollte es der Himmel,
Daß ich ſein Zücht'ger ſein muß und ſein Diener.
Beſtatten will ich ihn und wohl den Tod,
Den ich ihm gab, vertreten."

Ganz ebenſo leicht und zuverſichtlich abſolvirt er ſich ſpäter in Betreff der Ueberlieferung von Roſencrantz und Guildenſtern ans Henkerbeil. Er antwortet auf Horatio's Frage:

„So gingen
Denn Guildenſtern und Roſencrantz darauf"?

„Wie, Mann? ſie buhlten ja um dies Geſchäft!

Die rühren mein Gewiſſen nicht, ihr Fall
Kam ihnen von der eignen Einmiſchung.
Es iſt gefährlich, wenn gemeine Seelen
In wildentbrannter Degenſpitzen Klirren
Von mächt'gen Gegnern zwiſchenein ſich drängen."

Hamlet iſt der Charakter, der ſich in der Grundrichtung von allen andern Hauptcharakteren Shakespeare's wie Nacht von Tag unterſcheidet. Alle dieſe andern Hauptcharaktere treten im vollen Sonnenlichte der Handlung auf, Hamlet ſteht im bleichen Mondſchein der abſtracten Philoſophie. Dieſe Philoſophie von Wittenberg, die ſich nur auf's Leiden verſteht, macht ihn untüchtig zu allem tüchtigen Handeln.

Merkwürdigerweiſe iſt in Hamlet, wie ich ſchon oben erwähnte, hier aber nochmals in's Gedächtniß zurückrufen muß, ein Prototyp Carl's I. Stuart aufgeſtellt, des unglücklichen Königs, der gerade ein Menſchenalter nach Shakespeare's Tod durch's Henkerbeil ſein Leben verlor. Hamlet bildet in einem poetiſchen Vorbilde die ganze Gefühlsweichheit und Melancholie, die ganze, zwiſchen fortwährendem Raiſonniren und Spintiſiren und Muthloſigkeit zum Handeln ſchwankende Gemüthsſtimmung vor, wie ſie bei Carl zum leibhaftigen Leben kam. Es zeigen ſich in Carl's Briefen ſeine romantiſche Weltanſchauung und ſein grübleriſcher, träumeriſcher und düſtrer Geiſt deutlich. Wehmüthig gab er erſt Strafford's Kopf hin: er glaubte der Monarchie Alles opfern zu müſſen. Pym meinte, als Carl das bewilligt hatte: „Ach er giebt uns Strafford's Kopf, jetzt wird er uns nichts mehr abſchlagen!" Unmittelbar nach Strafford's Execution

brütete Carl über Racheplänen, er zeigte, als es zum bürgerlichen Krieg kam, im Felde kaltblütige Resolution und eine durch innere Exaltation so überspannte Gemüthsruhe, daß er selbst am Unglück eine bizarre Wollust empfand, gerade wie Hamlet. Aber wie Hamlet kam er auch niemals zum recht energischen, rücksichtslosen Handeln, und so ging er unter.

„Hamlet, sagt Rötscher*) ist die theoretisch mächtigste Figur der ganzen Weltordnung, in der er lebt und wird doch im Handeln von den untergeordnetsten Gestalten übertroffen. Hamlet ist eine durchaus ideale Natur, von dem zartesten Sinne für alles Edle und Große, der gründlichste Feind alles Niedrigen und Gemeinen, von durchschauender Kraft des Verstandes und zugleich ausgerüstet mit dem feinsten Takt für die Schöpfungen der freien Phantasie und der ewigen Gesetze der Schönheit, ein tiefer Menschenkenner und Philosoph, dem sich die Schwächen der Dinge und der Verhältnisse sogleich herausheben, doch ohne jenen realistischen Sinn der sich erst im Handeln vollständig befriedigt. Aber er ist in eine Welt gesetzt, die auf das Handeln wartet, die nach der That lechzt. Theoretisch davon durchdrungen sein und dennoch nicht zur Praxis fortschreiten können, ist der tief in Hamlet's Gemüth einschneidende Zug, an dem er mit Recht zu Grunde geht, ohne den Ruhm der That, d. h. das geschichtliche Bewußtsein derselben sich erobert zu haben. Denn dies gehört nur dem freien Entschlusse. Hamlet

*) Cyklus dramatischer Charaktere. S. 106.

trifft das härteſte Loos, welches den auf ſein Denken ſtolzen Geiſt treffen kann, der nur das von ſeinem Bewußtſein vollſtändig und allſeitig Gerechtfertigte ausführen will, wie ein Inſtrument zur Erreichung des Zweckes verbraucht zu werden. Der beſonnenſte und vor lauter Mäßigung und Beſonnenheit niemals aus der Betrachtung heraustretende Menſch wird zuletzt durch einen plötzlichen Act der Leidenſchaft zu einem Mittel herabgeſetzt um endlich das ſchuldige Haupt des Königs zu treffen."

„Der Charakter Hamlet's iſt durch die Wahrheit ſeines Gehalts ein ewiger, der ſich in der Welt und Weltgeſchichte ewig wiederholt. In ihm hat Shakespeare, wie ein Prophet, die Natur des deutſchen Charakters in ſeiner tiefſten Tiefe ergriffen. Hamlet's Stärke und Schwäche iſt auch die Stärke und Schwäche des deutſchen Volkes. Wie Hamlet, ragt es durch ſeine tief innerliche, reflectirende und ideale Natur unter allen Völkern vor. Es hat gründlicher als irgend ein Volk die Natur des Geiſtes erforſcht, es iſt in den Abgrund des Selbſtbewußtſeins herabgeſtiegen und hat ſeine Tiefe ermeſſen, es hat ſich in den Kampf der theoretiſchen Widerſprüche geſtürzt und ſich zum Herrn über ſie gemacht, es hat ſich vor der Macht der kirchlichen Auctorität befreit und die religiöſe Satzung zertrümmert, es hat ſich durch die univerſelle Diſpoſition ſeines Geiſtes die Schätze aller Völker zu eigen gemacht; es iſt hochgeſinnt, ein Feind alles Niedrigen in Wort und That; aber es hat nicht die Kraft und den Muth, ſeine reale Wirklichkeit dem Bilde gleich zu machen, das es von der Größe und

Herrlichkeit der Geiſtesfreiheit in ſich trägt. Es kann die Kluft nicht ausfüllen, welche ſein Erkennen von der wirklichen Welt trennt, es möchte wie Hamlet handeln, es möchte vollbringen was Noth iſt, wie er, aber es kann das tauſendfältige Geflecht der Rückſichten, welche es von der That trennen, nicht durchbrechen. Es will, wie Hamlet, ſich rein erhalten in ſeiner That, wie er den ganzen Umfang aller möglichen Folgen ergrübeln, es verdammt die Leidenſchaft, das Pathos des Handelns, denn es fürchtet in ſeinem Handeln ſtets die jungfräuliche Keuſchheit des ſittlichen Zweckes zu beflecken, es beſorgt, wie Hamlet, nichts mehr als den Vorwurf der Gewaltſamkeit und Unbeſonnenheit. Darum hat es auch nicht den Muth der freien That, darum ſteht es, wie Hamlet ſeiner Umgebung, andern Völkern, welche es theoretiſch unendlich überflügelt, in der Virtuoſität der Praxis, in der Energie des Handelns, nach. Seine theoretiſchen Triumphe ſind ſein Himmel, zu dem es aus ſeiner politiſchen und ſocialen Wirklichkeit, wie zu einem jenſeitigen Gotte hinaufblickt. Darum wird es wie Hamlet von der Schuld der Thatloſigkeit gedrückt und büßt dieſe Schuld durch die perennirende Kluft ſeiner theoretiſchen Forderung und der Geſtalt ſeiner Welt. Weil es das geiſtig ſtärkſte Volk iſt, ſo ergeht auch an daſſelbe vor Allem der Ruf und die Mahnung des Geiſtes, auch praktiſch ſo groß zu ſein, als es theoretiſch iſt, aber es will, wie Hamlet ſich erſt völlig vergewiſſern, ob es dieſer Mahnung trauen, ob es wagen dürfe, ſeine theoretiſchen Forderungen zu verwirklichen. Es möchte, daß der

Druck, der noch auf ihm laſtet, von ihm genommen werde und dennoch kann es dieſen letzten Schritt nicht thun, doch ſchiebt es ihn, wie Hamlet, mit ſeiner ewig bereiten und dienſtfertigen Reflexion immer hinaus. Die friſche Luft des freien Gedankens iſt noch nicht in die Enge ſeiner wirklichen Welt gedrungen, es muß die letztere erſt verlaſſen, um ganz frei zu athmen und wie Hamlet ſich iſolirt von ſeiner ihn einengenden Umgebung, die ſein Innerſtes zuſammenpreßt, weil er hier einen traurigen Contraſt erblickt mit dem Bilde, welches vor ſeinem edeln, hochgeſinnten Geiſte ſchwebt, ſo kann der Deutſche ſich nur, indem er den wirklichen Verhältniſſen den Rücken kehrt und ſich in die Region des freien Gedankens, in die leidenſchaftsloſe Sphäre der Wiſſenſchaft und der Kunſt erhebt, ſich einer völligen Freiheit bewußt ſein, weil der Zuſtand ſeiner wirklichen Welt die ideale Welt ſeines Denkens noch nicht abſpiegelt."

Thatſache iſt, daß unſre beiden größten Dichter ſich von Hamlet's Geiſte in ihren größten Productionen durch und durch haben durchdringen laſſen, der Fauſt und der Wallenſtein geben davon Zeugniß. Schiller ſelbſt ſagte von ſeinem Entwurf des Carlos, „daß er die Nerven von Hamlet erhalten ſolle."

„In allen Deutſchen, ſchrieb Börne kurz vor ſeinem Tode an Trorler in Bern, fließt das herbgeweckte Blut Hamlet's und Fauſt's." „Hätte ein Deutſcher den Hamlet gemacht, ſo ſchließt ſeine berühmte Kritik dieſes Stücks, ſo würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutſcher braucht nur eine

ſchöne leſerliche Hand dazu. Er ſchreibt ſich ab und Hamlet iſt fertig.“ — „Hamlet iſt eine Colonie von Shakespeare's Geiſt, die unter einer anderen Zone liegt, eine andere Natur hat, und von ganz anderen Geſetzen regiert wird, als das Mutterland.“ — „Sonſt überall bei Shakespeare erſcheint die Philoſophie und geſtaltet ſich als Erfahrung; alles athmet, alles lebt; in Hamlet verſchwindet die Erfahrung und ſteigt als Dunſt der Philoſophie zum Wolkenhimmel auf — alles iſt hier myſtiſch.“

Der Charakter des Hamlet ſteht allerdings auf der äußerſten Endreihe, auf der Shakespeare's dramatiſche Kunſt einen Charakter hinſtellen konnte. Dieſe feine dramatiſche Kunſt iſt die Poeſie der bewußten Thatkraft und deshalb iſt Hamlet ein gewiſſermaßen ſchon über den Kreis der Charakteriſtik Shakespeare's hinausragender Charakter. „Die Harmonie zwiſchen Entſchluß und That, ſagt Moritz Rapp in ſeiner Einleitung zu Hamlet, macht Shakespeare zum dramatiſchen Mittelpunkt aller Poeſie. Vor ihm hatte ſich der gediegene ſittliche Gehalt des Wollens, dieſes Ewige in der dramatiſchen Kunſt Shakespeare's, nirgends mit ſo reich entwickelter Bewegung des Bewußtſeins ausgeſprochen: hinter ihm konnte nur die ſich ſteigernde Reflexion ihr harmoniſches Verhältniß zum Gehalt der ſubſtantiellen ſittlichen Mächte überſchreiten, die Sophiſtik der Leidenſchaft konnte in ihren eigenen ſubſtantiellen Irrgängen ſich verlieren und zu dieſer Poeſie der Subjectivität, die die geſunde Thatkraft ſchwächt und vernichtet, iſt eben in Hamlet ſelbſt

der Anfang gemacht. Der Hamlet ſchließt alſo, ſo zu ſagen, die Shakespeare'ſche Poeſie ab und weiſt ihr ein Gebiet in die Zukunft an, das ſofort nirgends ſich ähnlich und herrlicher entwickelt hat, als in Goethe's Fauſt. Goethe's Fauſt iſt aber nicht mehr die Poeſie der intellectuellen Anſchauung des Engländers, ſondern die Poeſie des ſpeculativen Grübelns über die Geheimniſſe der Natur, des Menſchenlebens und der Gottheit. Dieſe Tiefe hatte Shakespeare's Poeſie noch nicht und auch im Hamlet iſt nur erſt der Anſatz dazu gemacht, aber dieſer Anſatz war mächtig genug, um die eigentliche einheimiſche Poeſie des Engländers zu vergiften, ihr die Sehnſucht nach einem Höheren einzuhauchen, welche ſein Publicum mit magiſcher Gewalt ergriff, aber ſtatt des reichen dramatiſchen, harmoniſchen Bühnenlebens der andern Stücke ein disharmoniſches und, dramatiſch betrachtet, unbefriedigendes Werk zu Tage brachte. Das Stück in der erſten Geſtalt (in der 1603 gedruckten Ausgabe) war viel kürzer, zwiſchen die Handlung hatte ſich noch keine überwuchernde Reflexion eingeſchlichen, es war Harmonie zwiſchen dem Raiſonnement und der Handlung; darum war das Stück, dramatiſch betrachtet, vollkommener. Der ganz enorme Theaterbeifall den es fand, brachte den Dichter dazu, es ſo in die Breite auszuſpinnen, wie es jetzt vorliegt und in dieſer Geſtalt freilich das gedankenreichſte und tiefſinnigſte iſt unter allen Shakespeare'ſchen Werken."

„In Hamlet, sagt Gervinus, ist die moderne Empfindsamkeit gleichsam anticipirt. Die Worte: „Ach armer Yorik!“ die Hamlet auf dem Kirchhof ausspricht, sind der fruchtbare Quell jener sanften und weichen Stimmungen geworden, die im vorigen Jahrhunderte in England und Schottland epidemisch waren. Sterne schrieb von ihnen angeregt seine (Yorik's) empfindsamen Reisen. Hamlet ist der Idealist, der der idealen Welt nicht gewachsen ist, der, abgestoßen von ihr, nicht allein über ihre Mängel und Gebrechen elegisch trauert, sondern auch daran sich verbittert und verekelt bis zur Benachtheiligung seines so edel angelegten Charakters. Ist Hamlet von Seiten seiner Empfindsamkeit eine Anticipation der weichen Geschlechter des vorigen Jahrhunderts, so ist er von Seiten dieser Verbitterung ein Vorbild unserer deutschen Generation dieser Tage. Das Bild, das wir Deutsche in diesem Spiegel vor uns sehen, ist zum Erschrecken ähnlich. Wie ideal und edel Alles, was wir in Worten kundgethan hatten — und als der Augenblick des Handelns uns überfiel, wie verfehlten wir das Ziel! Welche grelle Verwilderung mitten im Flore der Geistesbildung und der häuslichen Sitte zeigten die Helden der Worte im politischen Handeln!“

Hamlet ist der interessanteste Charakter, den Shakespeare geschaffen hat und zwar nicht blos durch das, was er sagt, sondern noch mehr durch das, was er anregt. Er redet nicht nur die tiefsinnigsten schönsten Sprüche, sondern man traut ihm noch bei weitem Schöneres zu, man hat

die ſtärkſte Aufforderung, in ſeine reiche innere Welt eine noch reichere hineinzudenken und nur darüber unendliche Wehmuth und Trauer zu empfinden, daß, wie Ophelia ſagt, „dies liebliche Glockenſpiel ſo ganz verſtimmt und rauh ward, daß ſo ein edler Geiſt ging in ihm unter“ —

„Des Hofmann's Blick, des Kriegers Schwert, der Weiſen Zunge,
Des herrl'chen Staates Roſe und Erwartung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muſter
Und aller Augen Augenziel.“

Hamlet, der intereſſante, gebildete, gemüthliche Hamlet, Hamlet, der Denker, iſt der zur Politik geradezu unfertige Menſch. Auch einen ſolchen wunderlichen Kauz wollte Shakespeare ſeinen Landsleuten vorführen: zum erſpiegelnden Warnungsexempel. Möchte die falſch gerühmte, gar nicht bewährte deutſche Gemüthlichkeit die große Lehre endlich verſtehn, die des Pudels Kern in Hamlet iſt: der theoretiſch Empfindſamſte, geiſtig Gebildetſte — iſt der praktiſch Unbeholfenſte und gemüthlich Selbſtſüchtigſte. Ein Menſch wie ein Volk, das ſich ſo einſeitig in die diverſen ſpeculativen Grübeleien des Geiſtes in Philoſophie und Aeſthetik verrannt hat, wie Hamlet, wird nie mit nur einigem Erfolg im Leben Politik anfaſſen können. Zur Politik gehört Selbſtbeherrſchung, Lebensklugheit und — Muth.

4. Die phantaſtiſchen Charaktere.

Es iſt nun noch einer letzten Gattung der Shakespeare'ſchen Charaktere zu gedenken, der rein phantaſtiſchen Charaktere. Hierzu gehören die reizenden

Gestalten Oberon's und Titania's, Puck's und der Elfen im Sommernachtstraum und vor allem Ariel im Sturm.

Ariel ist der zarte, allgegenwärtige Geist der Luft, des alles umfließenden Aethers. Aetherisch durch und durch ist er gehalten. Er schwebt auf den Winden, lebt in den Regenbogenfarben und reitet auf den krausen Wolken des Himmels. Wie himmlische Musik flüstert er aus den Wellen, besänftigend ihre Wuth und die Leiden der Menschen. Aber er grollt auch aus den empörten Meereswogen, braust aus den Winden und ruft „in den tief-rauhen Orgeltönen des Donners" den Menschen ihre Schuld zu. Er ist der treue Diener des majestätischen Prospero und seiner holden Tochter Miranda. Er treibt die Luft vor sich her im Fluge und führt gedankenschnell, ehe zweimal der Puls schlägt, die Befehle seines Herrn aus.

In der verzauberten Einsamkeit jener Insel, wo Prospero herrscht, führt Ariel, seinem hohen Meister auf jeden geringsten Wink dienstbar, aus den mannichfach gestalteten, vielfarbigen Wolken, aus den plätschernden, schäumenden Wellen des Weltmeers, aus den rieselnden, silberklaren Quellen und Bächen, aus dem romantischen Dunkel der Hügel, Felsen und Waldestiefen die holde Welt der Elfen zu:

„Kommt auf diesen gelben Strand,
Schlingt euch Hand in Hand,
Habt ihr küssend euch verneigt,
Da die Welle schweigt,
Tanzt hier hübsch den Ringelreihn

Und holde Geister im Chor fallt ein!
Horch, Horch!"

Chor:

„Wau, wau!"

Ariel:

„Der Hofhund bellt!"

Chor:

„Wau, wau!"

Ariel:

„Horch, horch, ich hör'
Den Ton des stolzen Hahn's daher
Schreit Kikeriki!"

Aber Ariel ruft auch, den anbefohlenen Sturm auszuführen:

„die meuterischen Winde,
Um zwischen grüner See und Azurwölbung
Den brüll'nden Kampf zu setzen."

Da:

„Flammt er Entsetzen und brennt überall.
Die Gluth, das schwefellohe Krachen macht
Neptun selbst ängstlich, seine kühnen Wellen
Erzittern, ja der fürchterliche Dreizack
Erbebt davor."

Aber Ariel sänftigt auch wieder die Wellen und legt die Schiffe sicher:

„in jener Bucht,
Wo einst um Mitternacht sein Herr ihm rief,
Ihm Thau zu holen von den stets bewegten
Bermudasinseln."

Er erscheint als Harpye den sündigen Menschen und macht sie toll:

„Da schlug ich meine Trommel,
Wie rohe Füllen spitzten sie die Ohren

Und riſſen Augen auf und hoben Naſen,
Als röchen ſie Muſik. So reizt' ich ihre Ohren,
Daß ſie wie Kälber meinem Brüllen folgten
Durch Diſtel, Stechginſt, Heidekraut und Dornen,
Die ihre Füße ſtachen. Endlich ließ ich
Jenſeits der Zell' im ſchlammbedeckten Pfuhl ſie,
Drinn tanzend bis zum Kinne."

Dabei klagt er voll ſchönen Mitgefühls:

„Und grad' mit ſolcher Wuth erſaufen und erhängen
Sich Menſchen ſelbſt."

Ariel führt ſeinem Gebieter die Iris, die Ceres, die Juno herzu, die der holden Miranda und Fernando, ihrem Geliebten, den Segen ihrer Glückwünſche zur Heirath bringen ſollen:

„Eh' du kannſt ſagen: mein und dein,
Nur zweimal athmeſt, rufſt: herein,
Trippelts auf den Zehen ein,
Bin ich hier mit Groß und Klein,
Liebſt du mich mein Meiſter? Nein."

Als er ſeinem mächtigen Herrn den letzten Geiſterdienſt erwieſen hat und dieſer die Freiheit ihm ſchenkt, ſingt er jubelnd:

„Wo Bienchen ſaugt, ſaug' ich auch ein,
Schaukle mich im Maiglöcklein,
Schlumm're dort. Wenn Eulen ſchrein,
Jage ich auf Fledermäuslein,
Luſtig hinterm Sommer drein.
Luſtig, luſtig leb' ich nun bald
Unter den Blüthen im grünenden Wald."

Das feine Gebilde Ariel's, dieſes ätheriſchen Geiſtes, wird noch durch das derbe Gegenbild Caliban's gehoben. Caliban iſt halb Menſch, halb Fiſch, ſo eine Art Robbe, er hat Beine wie ein Menſch,

aber Floßfedern ſtatt der Arme, und einen ganz ranzigen und fiſchigen Geruch. Dieſes Ungethüm, dieſer finſtere Halbdämon iſt ſo ungeſchlacht roh, wie Ariel ätheriſch fein iſt. Ariel war einſt von Caliban's Mutter, der Schandhere Sycorax, in den Schaft einer Fichte gebannt und durch Proſpero's Zauberkunſt befreit worden. Während er die Pflicht auf ſich genommen hat, jederzeit ſeines mächtigen Herrn und ſeiner reinen Tochter Miranda Haupt umſchwebend, jedem ihrer Wünſche im Moment nachzukommen, während er ihnen die Geiſter- und Elfenwelt, alle holden Fabelweſen der Meermädchen, Stromweibchen und Waldnymphen und die hehren mythologiſchen Geſtalten der griechiſchen Göttinnen zuführt, iſt Caliban dagegen, „die Schildkröte, das alte Scheuſal, das Herenblut, das Ungeheuer,“ welches Proſpero, ſeinem milden Herrn, der mühſam es zum Sprechen brachte, ihm ſtündlich dies und jenes lehrte und es erbarmend pflegte, damit lohnte, daß es die Ehre ſeiner Tochter, der holden Miranda, anzutaſten verſuchte, nur mit dem höchſten Unmuth bei ſeinem Hausdienſt, brüllt nach Mittagsbrod und meint:

„So gift'ger Thau, als je nur meine Mutter
Vom faulen Moor mit Rabenfedern ſtrich
Tropf' auf euch zwei; ein Peſtwind blaſ' euch an
Und deck' euch mit Geſchwüren!“

In dieſer Stimmung trachtet Caliban ſogar ſeinem Herrn nach dem Leben.

Ariel iſt der durch die Sprache der Poeſie zur Beſeelung gebrachte ſtumme Naturlaut. In ihm offenbart ſich, in ihm wird ausgeredet, in ihm wird wirk-

lich laut, das, was heimlich durch die Lüfte säuselt. Er ist das in Worten vernehmbar gemachte Echo der stillen und der schuldlosen Natur, gegenüber der Klage und der Schuld der Menschen. Er ist das redende Element, das hier im Flüstern und Plätschern der Wellen dem um den Verlust seines Vaters klagenden und trauernden Fernando wie himmlische Musik sich darstellt, dort aber dem schuldbewußten Alonso, Fernando's Vater, welcher Prospero, den rechtmäßigen Herzog von Mailand, von seinem Throne zu verdrängen die Hand geboten hat, wie Anklage und Gericht im Grolle der Wolken, im Brausen des Sturmes, in den tiefen, rauhen Orgeltönen des Donners entgegentritt.

Puck, der Anführer der Elfen im Sommernachtstraum, ist ganz eben so der treue, im Moment die Befehle seines Herrn Oberon ausführende Diener, wie es Ariel im Sturm für Prospero ist. Puck ist der Ariel des Sommernachttraums. Aber er ist demselben so unähnlich, wie es nur sein kann. Ariel ist ein sanfter, milder Geist, in welchem Mitgefühl lebt, Puck ist ein toller, ausgelassener Geist voller Muthwillen und er liebt den Unfug. Er sagt selbst:

„Gehet Alles drauf und drunter,
Dann erst bin ich froh und munter!"

Eine Elfe fragt ihn:

„Verkenn' ich ganz nicht, was eu'r Aeuß'res weist,
So seid ihr jener schlaue schelm'sche Geist,
Genannt Knecht' Ruprecht. *) Ja, seid ihr nicht der,

*) Robin Good-fellow im Englischen.

Der oft die Mädchen auf dem Dorf ſchreckt ſehr,
Die Milch abſchäumt, die Mühle dreht; zuweilen,
Daß ganz umſonſt trotz athemloſen Eilen
Die Hausfrau buttert, das Getränk nicht kocht, macht;
Irrführt bei Nacht den Wand'rer, dazu lacht? —
Doch wer euch Rübezahl*) und lieber Puck heißt,
Dem helft beim Werk ihr und ſeid ihm ein Glücksgeiſt,
Seid ihr nicht der?"

Puck erwiedert:

„Ihr habt ganz recht gedacht,
Ich bin der munt're Wanderer der Nacht,
Ich mache Ob'ron Spaß: er lächelt mir,
Täuſch' ich den Hengſt, das gerſtenfette Thier
Durch Wiehern mit der Stutenfohlin Stimme.
Manchmal in der Gevatt'rin Glas ich ſchwimme
Wie ein gebrat'ner Apfel: will ſie nippen
Vom Glas, fahr plötzlich ich ihr an die Lippen,
Das Bier gießt ſie dann auf ihr welkes Bruſttuch.
Manchmal nimmt mich die klügſte Baſ', im Zug
Der rührendſten Geſchicht', als Schem'l und ich
Rutſch' unt'r ihr weg, ſie purzelt fürchterlich,
Schreit laut: Potz Schneider und verfällt in's Huſten.
Dann hält die Seiten jeder ſich vor Puſten,
Lacht ſich halbkrank und räuſpert ſich und ſchwört
Solch' einen Spaß hab' noch kein Tag beſchert!"

Während Ariel die Menſchen, denen er Unheil bringen muß, mit ſeinen holden Klagen bedauert, lacht Puck geradeweg ſie noch dazu aus.

„Gott,"
ruft er aus,
„was ſind dieſe Sterblichen für Narren!"

*) Hobgoblin im Engliſchen.

VII.

Pſychologiſche Analyſe der Charaktere Shakespeare's. Die Temperamente und die Leidenſchaften.

Ich wende mich nun zur Entwickelung der Elemente, aus denen die Shakespeare'ſchen Charaktere componirt ſind.

Bei der Analyſe eines jeden Charakters ſtoßen wir auf eine Miſchung von Elementen einer zwiefachen Gattung. Jede menſchliche Perſönlichkeit iſt das Product eines doppelten Factors. Den einen Factor bildet das den Menſchen von der Natur ſelbſt Zuertheilte, den andern Factor das, was der Menſch aus ſich macht.

Der Menſch wird mit einer Miſchung von beſtimmten, ſowohl guten als ſchlechten Eigenſchaften geboren. Dieſe Miſchung iſt ihm gegeben. Die Evolution der Keime iſt die Entwickelung des Menſchen, er muß die Keime nehmen wie ſie ſind, er kann aber entweder die guten Eigenſchaften entwickeln und pflegen und

die ſchlechten niederhalten und unterdrücken — oder die guten unterdrücken und den ſchlechten freien Spielraum laſſen. Er kann ſich mit der Liebe erheben, oder mit dem Egoismus erniedrigen.

Die beſtimmte Grundrichtung, die die Natur dem Menſchen zuertheilt, heißt ſein Naturell und Temperament. Es iſt dies die Naturſeite, die einen Charakter bildet. Die ſittliche Seite des Charakters befaßt das, was der Menſch mit dem Bewußtſein und mit dem Willen aus jener Miſchung der ihm von der Natur gegebenen Eigenſchaften macht, theils ſelbſtſtändig, theils durch Vermittlung der Erziehung. Der Schäfer Corin in „Wie es euch gefällt“ bemerkt ſehr richtig:

> „Welcher weder durch Natur noch Kunſt zu einigem Verſtande gelangt iſt, der hat Urſache über ſeine Erziehung Klage zu führen, oder er muß von einem ſehr einfältigen Geſchlecht abſtammen.“

Bei der Naturſeite der Charaktere bilden Naturell und Temperament die integrirenden Momente. Sie ſind das durch die Abſtammung beſtimmte Miſchungsverhältniß von guten und ſchlimmen Qualitäten, von guten und ſchlimmen individuellen Geiſtes- und Herzens-Anlagen, welche dasjenige, was man eine edle oder gemeine Natur nennt, bilden. Das Temperament ſpeciell iſt die durch die phyſiologiſche Complexion des Körpers bedingte Grundſtimmung der Triebe und Neigungen einer Natur.

Betrachten wir nun zuerſt dieſe Naturſeite der Charaktere und insbeſondere das Temperament, das eine Hauptrolle ſpielt.

Das Temperament ist, wie gesagt, die durch die physiologische Complexion des Körpers, die durch die eigenthümliche Mischung des Blutes und Säftelebens und des Nerventonus bedingte Grundstimmung der Triebe und Neigungen einer Natur. Sie wird hervorgebracht durch die Abstammung des Geblüts, die specifische Art der Eltern, durch Land, Luft, Nationalität und Clima. Man unterscheidet gewöhnlich zwei active und zwei passive Temperamente. Jene sind bekanntlich das *cholerische* und *sanguinische*, diese das *melancholische* und *phlegmatische* Temperament.

Bei *Hamlet's* Charakter ist das melancholische Temperament das natürliche Postament, auf dem seine sittliche Gestalt ruht. Nicht zu läugnen ist, daß bei dieser melancholischen Grundstimmung Phlegma mit in Rechnung kommt. Hamlet ist ein phlegmatischer Nordländer. „Seine *Schwermuth*, seine *Schwäche* und *Melancholie*", über die er selbst klagt, ist aber wesentliche Grundbedingung seines ganzen Handelns oder vielmehr seiner ganz entschiedenen Handlungslosigkeit. Sein Phlegma ist immer wieder ein Product seiner Melancholie und er ist immer wieder melancholisch über dieses Phlegma. So tief philosophisch denkend sein grübelnder Geist am Compaß der Zeit sitzt, und ausfindig macht, daß etwas faul im Staate Dänemark sei, das melancholische Temperament hindert ihn jederzeit, daß er von einem kräftigen Winde der Leidenschaft seine Segel schwellen läßt. Selbst als der Geist seines Vaters, den schnöden Mord ihm enthüllend, ihn zu dem Ausruf treibt:

„Ich will auf Schwingen raſch
Wie Andacht und des Liebenden Gedanken
Zur Rache fliegen"

überfällt ihn doch wieder die Windſtille der Schwermuth und die Scene endet mit den Worten:

„Die Zeit iſt aus der Form. Wie muß mich's kränken
Daß ich geboren ward, ſie einzurenken!"

Mit den herbſten Worten klagt er ſich ſelbſt der Feigheit an, daß er nicht Rache an dem Mörder nimmt. Aber das Bleigewicht der Melancholie hängt ſich immer wieder an ſeine Seele, zwingt ihn immer wieder zu der Klage:

„Es iſt nicht anders;
Ich hab' ein Taubenherz, dem Galle fehlt
Den Druck mir zu verbittern. Lange ſonſt
Hätt' ich die Geier rings gemäſtet mit
Der Sclaven Aas."

In dem berühmten Monolog:

„Sein oder Nichtſein, dieſes iſt die Frage."

ſpricht er es geradezu aus, daß

„Furcht vor etwas nach dem Tod,
Dem unentdeckten Land, von deſſen Ufern
Kein Wandrer wiederkehrt,"

ihm den Willen irrt. Und wenn er weiter klagt:

„So macht Gewiſſen Memmen aus uns allen,
Die friſche Farbe der Entſchloſſenheit
Wird mit des Denkens Bläſſe überkränkelt,
Daß Handlungen voll Mark und voll Bedeutung
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt
Den Namen That verlieren"

wenn Hamlet ſo klagt, läßt dies uns klar erkennen, wie genau im Zuſammenhang dieſe vorſchlagende Neigung zum Denken und zum ſich Gewiſſen machen mit

der melancholiſchen Grunddispoſition ſeines Gemüths ſteht. Das melancholiſche Temperament denkt, grübelt, kommt aus lauter Gewiſſenhaftigkeit nicht zum Handeln, das choleriſche handelt, handelt ohne zu denken und ohne ſich Gewiſſen zu machen, das ſanguiniſche Temperament liebt, das phlegmatiſche genießt. Das melancholiſche Temperament iſt vorherrſchend ernſt, das ſanguiniſche vorherrſchend heiter, das choleriſche jach und durch und durch unruhig, das phlegmatiſche läßt ſich durch nichts aus ſeiner Ruhe bringen. Der Melancholiker denkt, der Sanguiniker fühlt, der Choleriker handelt, der Phlegmatiker thut nichts von allen dieſen Dreien, er vegetirt, er lebt und läßt leben.

Das choleriſche Temperament iſt das dem melancholiſchen direct entgegenſtehende Temperament. Nächſt Lear iſt Othello der ſchärfſte Gegenſatz Hamlet's. Er iſt die Poeſie der Tragik des choleriſchen Temperaments. Das choleriſche Temperament iſt das Temperament des Ehrgeizes, der Leidenſchaft, die am wenigſten reflectirt, ſondern rückſichtslos ſich in die That herausſetzt und dabei ſich am wenigſten Gewiſſen macht. Ohne die Ueberwucht dieſer Naturbaſis in Othello's Charakter iſt ſeine ſiedend heiße Unruhe und ſein wahnſinnig vorſchnelles Handeln, das, indem es das Gewiſſen bei ihm zum Schweigen bringt, zum Morde Desdemona's ihn endlich treibt, gar nicht zu erklären. Ich habe ſchon darauf aufmerkſam gemacht, daß zwei Zeilen Emilien's, Jago's Frau, hinreichen, ihn zum Bewußtſein jenes Wahnſinns zu bringen. Bei dem Mohren liegt dieſer Wahnſinn des Handelns,

der ohne des Denkens Beſonnenheit iſt, und den kein Zügel der Gewiſſenhaftigkeit zurückhält, im Blute. Der Teufel Jago iſt ſeiner Sache gewiß, er kennt das Blut des Mohren:

„Der Mohr iſt durch mein Gift ſchon angeſteckt.
Dem Gift gleich wirken die gefährlichen
Gedanken; erſt empfindet kaum der Gaumen
Die Alteration; doch hat es einmal
Das Blut ergriffen, glüht es Schwefelminen gleich.
So dacht' ich mir's und ſo kommt er gegangen."

Sobald es Jago gelungen iſt, den Argwohn in Othello's Seele zu bringen, kocht ſein heißes Blut die volle Schreckensgeſtalt des Verbrechens, das Desdemona begangen haben ſoll, ſelbſt aus, ſein Kopf iſt wie von Dünſten benebelt, des Denkens Klarheit verläßt ihn, die Stimme des Gewiſſens wird übertäubt. Dämoniſch zieht ihn nun ſein choleriſches Temperament zum ſchaudervollen Abgrund. Othello ſelbſt ſagt zwar zu Jago:

„Einmal nur zweifeln, wäre
Bei mir — ſchon fertig ſein. Die Lammsnatur iſt
Mir nicht gegeben, die den Lebensinhalt
Auf ſolch' verblichen wind'ge Truggeſtalten ſetzt,
Wie du ſie mir vorzeichneſt.
Seh'n muß ich, eh' ich zweifle."

Aber das iſt nur der Ehrgeiz, der Stolz vor Jago. Als Jago von ihm fortgegangen iſt, ſagt er, wie er wirklich denkt, im einſamen Monologe:

„O ſie iſt hin! Ich bin betrogen! All
Mein Troſt iſt nun, ſie abſcheuswerth zu finden."

Unmittelbar darauf folgt die berühmte Schnupftuchsſcene. Im vierten Act läßt Othello ſich ſchon

ganz gedankenlos das Gift des Grimms der Eifersucht von Jago in die Seele träufeln, sein Ehrgeiz, sein Stolz werden immer tiefer beleidigt, er schmäht, er schlägt darauf Desdemonen. Alle ihre Betheuerungen der Unschuld rufen nicht einen Moment der Besonnenheit wieder in seine Seele zurück. Sie ist ganz vom Grimme der Leidenschaft umnebelt. Er erwürgt so Desdemona, wie er selbst sagt:

„nicht aus Haß, allein für Ehre."

Die Besonnenheit des Geistes kehrt ihm erst dann zurück, als er nach der Entdeckung ihres unschuldig gebüßten Todes sich selbst des Todes schuldig erkannt hat. Im Triumphe dieser lichten Besonnenheit geht er dem Tode entgegen. Er sagt in seiner letzten Rede selbst, daß er „nicht rasch zur Eifersucht, doch einmal aufgeregt, in's Rasen sei gefallen."

Wie Hamlet der Repräsentant des melancholischen, Othello des cholerischen, so ist Romeo der Repräsentant des sanguinischen Temperaments. Es zieht sich zwar auch ein sanfter Hauch von Melancholie, mit der er gleich von Anfang seiner Liebe den Tod voraussieht, durch seine Seele und es blitzt wohl auch einmal das Zornesfeuer in ihm auf, als er nach Mercutio's Tod neue Beschimpfung von Tybalt hören muß

„Jetzt fahre wohl, du rücksichtslose Milde
Un sei mein Führer, gluthgeäugter Zorn"

aber dennoch ist Romeo ein ausgeprägt sanguinischer Charakter. Wie Hamlet in seiner Melancholie nichts thut als Grübeln, Othello in seinem Zorne nichts thut, als Rasen, so ist Romeo's Grundstimmung, wovon

ſein ganzes Gemüth erfüllt iſt, Liebe. Dies zeigt ſich deutlich in der Scene mit dem Mönch Lorenzo, als er erfährt, daß er wegen Tybalt's Erſchlagung aus Verona verbannt ſei. Im Rauſche ſeines Liebestaumels beharrt er trotz allen Vorſtellungen des Mönchs dabei, daß Verbannung ſchlimmer als der Tod ſei. Ehe der Mönch ihm „der Leiden ſüße Milch, Philoſophie“ geben, ihm den Rath ertheilen kann, nach Mantua zu entfliehen, bis Zeit gewonnen ſei, vom Fürſten Verona's Gnade zu erflehen und die Freunde zu verſöhnen, ſtößt er allen Troſt im Uebermaße ſeines Liebesdranges von ſich weg und bleibt dabei:

„Hängt die Philoſophie!“
„Verbannung! Ha, ſei gnädig! Sage Tod!
Verbannung hat mehr Schrecken in dem Blick,
Weit mehr als Tod. O ſage nicht Verbannung!
Jenſeits Verona giebt es keine Welt,
Nur Fegefeuer, Marter, lauter Hölle,
— — Hier iſt Himmel,
Wo Julia lebt und jeder Hund und Katze
Und kleine Maus, das niedrigſte Geſchöpf
Lebt hier im Himmel, denn es darf ſie ſeh'n,
Doch Romeo darf es nicht. Ein höh'rer Werth,
Ein beſſ'rer Stand und mehr der Wonne lebt
In Fliegen als in Romeo, ſie dürfen
Das Wunder ihrer weichen Hand berühren
Und ſel'gen Thau von ihren Lippen ſtehlen,
Die züchtig wie Veſtalinnen nur ſtets
Erröthen und den Kuß für Sünde halten.
Dies dürfen Fliegen thun, doch ich muß fliehn.
Und ſagſt du noch Verbannung ſei kein Tod?
— — Hängt die Philoſophie,
Wenn ſie nicht eine Julia ſchaffen, Städte
Verſetzen und ein Urtheil ändern kann.

Sie hilft nichts und ſie giebt nichts. Sprich nicht mehr
Wärſt du ſo jung wie ich und Julia dein,
Verliebt wie ich und ſo wie ich verbannt,
Dann könnt'ſt du ſprechen, dir das Haar zerraufen,
Und dich zu Boden werfen, ſo wie ich
Und dir das Maß zum Grabeshügel nehmen."

Ausbrüche wie dieſe laſſen die Grundſtimmung Romeo's als Sanguinikers nicht verkennen. Ihm lag die Liebe längſt im Blute, ehe ſie als Leidenſchaft in die Herzenskammer drang. Seine erſte Liebe zu der ſpröden Roſaline war eine Hingebung, mit der er dem unabweisbaren Grundbedürfniſſe ſeiner zärtlichen Natur Befriedigung zu verſchaffen ſuchte, es war eine Liebe aus bloßer Sehnſucht nach Liebe. Nachdem dieſes Grundbedürfniß in Julia ſeine volle Befriedigung gefunden hat, wird dieſe Liebe das Leben ſeines Lebens. Der Genuß ihrer Nähe iſt das einzige Gut, das er kennt, ſein zärtliches Blut ſträubt ſich gegen den Gedanken, auch nur temporär ihre holde Gegenwart entbehren zu können, er will lieber todt ſein, als aus ihrer Nähe ſcheiden. Der echte Sanguiniker kann nicht leben ohne die ſinnliche Nähe der Geliebten. Als Romeo Julia geſtorben glaubt, muß auch er und zwar mit Nothwendigkeit ſterben.

Wie das Lebenselement des melancholiſchen Temperaments das Denken und Grübeln, das ſich Gewiſſen machen iſt, das Lebenselement des choleriſchen Temperaments energiſches, vollkräftiges, ja rückſichtsloſes, raſendes Handeln, ohne alle Gewiſſenhaftigkeit, und das Lebenselement des ſanguiniſchen Temperaments das allmächtige Gefühl der Liebeshingebung, ſo iſt

das Lebenselement des phlegmatiſchen Temperaments das unbedenkliche Genießen. Ein freilich nicht ſehr edler, aber höchſt ergötzlicher und echt humoriſtiſch dargeſtellter Repräſentant dieſes phlegmatiſchen Temperaments iſt der unſterbliche Sir John Falſtaff. Sein Gott iſt der Bauch. Ihn bringt nichts aus der Faſſung, wenn er nur „Sect zu trinken und Kapaunen zu verzehren hat, Nachmittags auf Bänken ſchlafen und nach dem Abendeſſen die Weſte aufknöpfen“ kann. Dieſes „ſüße Wulſt-Ungethüm,“ wie Prinz Heinrich ihn nennt, kann ſich nicht erinnern, „wie lange es her iſt, daß er zum letztenmal ſein eignes Knie geſehen hat.“ Er ſelbſt klagt, daß „acht Ellen unebener Boden für ihn ſiebzig Meilen ſind, wenn er zu Fuße gehen muß.“ Er meint ſehr ſchalkhaft, „da er mehr Fleiſch als andere Leute habe, habe er folglich auch mehr Schwachheit.“ Sein Lebenselixir, ſein Univerſalmittel iſt Wein. Er ſagt in Heinrich IV.:

„Ein ſüßer Xeresſect hat eine zwiefache Wirkung in ſich: er ſteigt einem in das Gehirn, trocknet da alle die närriſchen, dumpfen, rohen Dünſte, die es umgeben, macht es ſinnig, ſchnell, erfinderiſch, füllt es mit lachenden, feurigen, ergötzlichen Bildern; wenn dieſe dann der Stimme, der Zunge zur Geburt überliefert werden, ſo wird daraus vortrefflicher Witz. Die zweite Eigenſchaft unſers vortrefflichen Xeres iſt die Erwärmung des Blutes, das zuvor kalt und geſetzt die Leber blaß und bleich ließ, welches das Kennzeichen der Feigheit iſt und des Kleinmuths. Aber der Xeres erwärmt es und treibt es in Umlauf von den innerſten zu den äußerſten Theilen. Er erleuchtet das Antlitz, welches wie ein Wachtfeuer das ganze übrige Königreich, Menſch genannt, zu den Waffen aufruft und dann ſtellen ſich alle Lebensinſaſſen und kleinen inländiſchen

Lebensgeiſter ihrem Hauptmanne, dem Herzen, welches durch dies Gefolge groß wird und aufſchwillt und jegliche That des Muthes verrichtet. Und dieſe Tapferkeit kommt vom Xeres, ſo daß Geſchick in den Waffen nichts iſt ohne Sect, denn er erſt ſetzt es in Thätigkeit. So iſt auch Gelehrſamkeit nur ein Goldklumpen, den ein Teufel verwahrt, bis der Sect kommt und ihn in Gang und Gebrauch ſetzt. — Wenn ich tauſend Söhne beſäße, der erſte menſchliche Grundſatz, den ich ihnen beibrächte, wäre, dünnes Getränk abzuſchwören und ſich dem Sect zu ergeben!"

Eine ſolche Sinnesart, die nur auf Genuß und Behagen hinſteuert, der alles, was nicht Genuß und Behagen ſchafft, Tapferkeit, Gelehrſamkeit, nichts gilt, der die Ehre, wie Falſtaff einmal vor der Schlacht bei Shrewsbury ſich ausdrückt, nur „Luft und Dunſt" iſt, der keine energiſche Seelenbewegung, weder im Denken, noch im Fühlen, noch im Handeln ein Gefallen ablocken kann, eine ſolche Sinnesart iſt nur im phlegmatiſchen Temperamente aufzuſuchen, ſie ſchwimmt da behaglich, wie in ihrem Lebenselemente, das phlegmatiſche Temperament iſt ihre nothwendige Naturbaſis. Das phlegmatiſche Temperament iſt das paſſivſte Temperament, das Temperament des ſich rein Gehenlaſſens.

Die Frauen-Charaktere Shakespeare's ſtehen faſt durchgängig auf dem ſanguiniſchen Temperamente, das überhaupt bei Frauen, bei denen das Gefühl vorſchlägt, das vorherrſchende Temperament iſt. Die idealſten Frauen Shakespeare's, Imogen, Desdemona, Julia, Portia ſind alle entſchieden ſanguiniſchen Temperaments, ſie ſind durch und durch heiter. Bei Imogen könnte man allenfalls ſcheinbar etwas von

phlegmatiſcher Beimiſchung, bei Julia etwas von melancholiſchem Anſtriche treffen. Bei Imogen, in der Scene mit Piſanio, wo er ſie tödten ſoll, und wo ſie es rein gehen läßt, daß mit ihr verfahren werde, wie's ihr Herr will, iſt es nicht natürliches Phlegma, das ſie ſo beſtimmt, ſondern, wenn ich ſo ſagen darf, ſittliches Phlegma, „der Schmerz" hat ſich ihrer ganzen Seele bemeiſtert, ſie reſignirt ſich, und das iſt ein moraliſcher Act. Ebenſo iſt Julia's melancholiſches Jammern, bevor ſie den Schlaftrunk zu ſich nimmt, doch nur ein vorübergehendes Jammern, hervorgerufen durch ihre allerdings entſetzliche Lage; ihr enthuſiaſtiſches Gefühl flößt ihr Muth ein und ſie überwindet damit ſogleich die Schreckgeſtalten, die ihr Denken ausgegrübelt hat; ſelbſt die gräßlichſte Schreckgeſtalt, das Erſticken in der Gruft beim vor der Zeit Aufwachen kann ſie von ihrer heroiſchen That nicht zurückſchrecken.

Eine ſtärkere Beimiſchung von Melancholie findet ſich in den Temperamenten der Cordelia und namentlich der Ophelia. Sie ſind ſehr ernſt. Choleriſch tingirt iſt die hochtragiſche Geſtalt der blutigen Lady Macbeth, mit dieſem Temperament correſpondirt immer die Hauptleidenſchaft, der Ehrgeiz.

Naturell und Temperament ſind die Naturſeite bei dem Menſchen. Das, was man eigentlich Charakter nennt, iſt ſeine ſittliche Seite. Naturell und Temperament ſind Keim und Blüthe, der Charakter iſt die Frucht. Naturell und Temperament bilden nur die natürliche Dispoſition, die natürliche Sinnes- und Willensanlage bei dem Menſchen, der Charakter um-

faßt die durch die Ausbildung der Anlagen feſt und beſtimmt bewußt gewordenen Stimmungen und Beſtimmungen ſeines Geiſtes und Willens und dieſe fallen in's Gebiet der Freiheit. Ausfluß dieſer Freiheit iſt die Welt aller der ſittlichen Kräfte, von denen die Tugenden und Großthaten, die Laſter und Verbrechen ausgeboren werden.

Dieſe Sphäre der Freiheit iſt die eigentliche Sphäre des Drama's, und hier hat ſich für die Charakterzeichnung Shakespeare's das ausgebreitetſte Feld geöffnet.

Hier in dieſer Sphäre der Freiheit iſt die Natur durch die Einſicht, die Bildung zum Willen, d. h. zu einer bewußten, feſten Thätigkeit erhoben. Der Charakter iſt die durch die Freiheit der Einſicht und Bildung in den Willen erhobene Natur. Hier iſt nicht mehr die Rede von inſtinctiven Regungen, die in der Geburtsanlage, im Blute und Temperamente ihren Quellpunkt haben, ſondern von einer nach freier Einſicht gefaßten feſten Wahl und bewußtem Entſchluß. Hier tritt der Menſch aus ſeiner Naturſphäre, die ihn nur inſtinctiv führt, heraus, hier tritt er als freies Subject auf und verfolgt mit Bewußtſein ſeine Zwecke. In jener Naturſphäre des Temperaments wird die Perſönlichkeit noch durch die ſie überwältigenden Naturſtimmungen des Gemüths beherrſcht, hier führt der freie, ſelbſtbewußte Geiſt, von dem der Wille ſich beſtimmen läßt, die Herrſchaft über das Gemüth. In jener Naturſphäre, wo das melancholiſche und phlegmatiſche Temperament von ſeinem ruhigen und kalten,

das ſanguiniſche und choleriſche Temperament von ſeinem warmen und heißen Blute beherrſcht wird, konnte von einer eigentlichen ſtrengen Zurechnung nicht die Rede ſein, in der Sphäre der Willensfreiheit dagegen iſt der Menſch ſehr ſtreng zurechnungsfähig. Seine Individualität iſt die Beſonderheit des Bewußtſeins, aus welchem heraus der Wille zur Erlangung äußerer Zwecke zu Thaten hintreibt, und nach dieſer Individualität iſt er zu würdigen. Jener Wille kehrt ſich entweder der Sphäre zu, in der der Menſch mit der Hingebung der Tugend, mit dem Enthuſiasmus der Liebe ſich über ſich ſelbſt und ſeine niedern Neigungen erhebt, oder der Sphäre, in der er durch die Schatten der Selbſtſucht überwältigt wird, und der Macht des Böſen anheimfällt. Wählt die Individualität die böſe That, ſo vollzieht ſich nur eine hohe Gerechtigkeit, wenn die Strafe ſie unfehlbar erfaßt. Fällt der Charakter, ſo fällt er durch eigne Schuld des Willens. Shakespeare bekennt ſich zu der Theorie vom freien Willen, wie die berühmten Worte in Ende gut Alles gut, die er Helenen in den Mund legt, bezeugen:

„Oft liegt die Hülf' in unſ'rer eignen Hand,
Die wir erfleh'n vom Himmel. Zuerkannt
Iſt Freiheit uns vom Schickſal. Rückwärts gehn
Läßt Plän' es nun, wenn wir ſelbſt ſchläfrig ſtehn."

Und Jago ſagt im Othello:

„In uns liegt's, daß wir ſo oder ſo ſind. Unſere Leiber ſind unſere Gärten, unſer Wille iſt der Gärtner für ſie, wüſt und brach liegen ſie durch unſere Trägheit und gedüngt werden ſie durch unſern Fleiß, nun die Macht und

das Beſſerungsvermögen dazu liegt in unſerm Willen. Wenn die Wage unſers Lebens nicht eine Schale Verſtand hätte, um der der Sinnlichkeit das Gegengewicht zu halten, das Blut und die Verderbtheit unſerer Natur würden uns zu höchſt verkehrten Aeußerungen führen. Aber wir haben den Verſtand, um unſ're wüthigen Wallungen, unſ're fleiſchlichen Aufſtachelungen und unſ're ungezügelten Gelüſte zu kühlen."

Aber Shakespeare iſt mehr wie irgend ein anderer entfernt dieſe Theorie dahin zu übertreiben, daß er jemals ſich einbildete, der Wille des Menſchen ſei abſolut frei, im Gegentheil, er denkt ganz wie Spinoza dachte: der Wille des Menſchen iſt nur in ſo fern frei, als er von Innen heraus durch klare Erkenntniß und ſelbſtſtändige Einſicht geleitet wird. Das ſteht im genauen Zuſammenhang mit dem, was Shakespeare Hamlet ſagen läßt:

„Gut und böſe an und für ſich iſt nichts, das Denken macht es erſt dazu."

Als Beiſpiele des Unterſchieds einer rein aus dem freien ſelbſtbewußten Willen und einer vorſchlagend aus Naturell und Temperament heraushandelnden Perſönlichkeit können Richard III. und Othello dienen.

Richard ſagt ſchon im erſten Monolog, indem er auftritt, ganz frei heraus:

„Ich bin gewillt, ein Böſewicht zu werden."

Hiermit iſt deutlich indicirt, daß wir es hier mit einem Charakter zu thun haben, der gar nicht unter den Einflüſſen des Naturwüchſigen ſich gebahrt, ſondern mit einem Charakter, der aus der durch das concreteſte Bewußtſein vermittelten Selbſtbeſtimmung ſeines Willens, alſo rein aus dem freien Entſchluß

heraushandelt. Richard iſt der ausgeſprochenſte Egoiſt, er kehrt ſeinen egoiſtiſchen Willen mit dem nüchternſten Vorbedacht, mit kühlſter Ueberlegung, mit dem Behagen eines ganz diaboliſchen Humors keck zum Böſen, um damit ſeine äußeren Zwecke zu erlangen. Wenn wir nun auch die dämoniſche Kraft und Stärke bewundern müſſen, mit welcher Richard ſich bis zu Ende ſtraff und feſt hält, immer ungetrübten Geiſtes, ſelbſt durch die Schrecken der Hölle nicht erſchüttert, die mit dem inneren Gerichte auf ihn fallen — ſo müſſen wir doch zugleich auch die volle Gerechtigkeit jenes inneren Gerichts bei ihm anerkennen, das endlich den böſen Willen ereilt. Wir können mit Richard kein Mitleid haben, weil wir genau es wiſſen, daß es ſein ganz freier Entſchluß war, ein Böſewicht zu werden.

Das iſt ganz anders bei Othello. Bei Othello wendet ſich die Hauptſchuld auf den Teufel, der hinter ihm ſteht, auf Jago. Othello iſt durch Jago zur Eiferſucht verführt. Othello begeht, von der kochenden Gluth ſeines Blutes überwallt, von der Siedehitze ſeines Temperamentes hingeriſſen, in der Ueberſchattung des Raſens ſein Verbrechen. Es iſt wahr, es fällt durch dieſes Verbrechen ein lichter Engel von Unſchuld, aber dennoch können wir Othello eine Thräne des Beileids nicht verweigern.

Jenem Richard wird das Herz nicht von der Gluth ſeines Blutes überwallt, ſondern es hat im Gegentheil die verzehrende Gluth ſeines egoiſtiſchen Ehrgeizes ihm alles Herzblut verdorrt und er trinkt

nun wie ein Eber des Waldes in kälteſter Bosheit „Englands Blut, wie Spülicht.“ Er hat mit Niemand Mitleid, ja mit ſich ſelbſt nicht und ſo muß er endlich durch die Qualen der Verzweiflung gepackt werden und hoffnungslos ſterben. Othello dagegen, der Beſinnung und mit der Beſinnung der Liebe zurückgegeben, büßt in rührender Klage reuevoll ſeine Schuld ab und die erlangte Verſöhnung ſchimmert wohlthuend noch in jener edlen Haltung durch, mit der er die letzten Worte vor ſeinem Ende ſpricht, das entſchieden eine Selbſterecution, die er über ſich verhängt, iſt. Richard's Stern muß ſchrecklich, ein letztesmal noch grauſig aufflammend, untergehen. Othello's Stern darf friedlicher und ſanfter glänzend ſich neigen. Othello zündet gleichſam ſich ſelbſt zuletzt in edler klarer Beſonnenheit als Opfer einer zwar kurz, aber tief innerlich, höchſt ſchwer und herbe gebüßten Schuld an; Richard, reuelos, unbekehrt, nur „beſeelt mit dem Grimme feuriger Drachen,“ wird erſchlagen wie ein Thier des Waldes.

Die beiden Charaktere Othello und Jago ſtehen in einem directen Widerſpruche gegen einander: Othello iſt die blinde Wuth, die in der edlen, offnen, freien Natur doch einen traurigen Defect am Verſtande nachweiſt. Jago ſagt ausdrücklich von dieſer edlen, offnen, freien Natur:

„Er iſt ſo ſanft zu führen an der Naſe
Wie Eſel.“

Jago dagegen iſt der überlegenſte Verſtand, der mit Vorbedacht ſich verſtellt, um Rache und Bosheit zu verüben, er iſt der verſtändigſte Böſewicht und

damit der liebeleerſte Egoiſt. Othello geht aus Mangel an Verſtand und Beſonnenheit zu Grunde, aber auch Jago muß am Abfall ſeines Weibes von ihm die Strafe ſeiner Lieb- und Güteloſigkeit erfahren. Eindringlich lehrt das Stück in dieſem Gegenſatze, daß guter und edler Wille ohne die Leuchte des Verſtandes zum Verderben führt, wie der böſe Gebrauch des Verſtandes.

In der Sphäre der ſittlichen Freiheit iſt es nämlich gar nicht blos der gute Wille, der vor Unglück und Jammer bewahrt, ſondern dieſer gute Wille muß auch ein gebildeter Wille ſein. Thorheit bringt ſo gut Unglück, wie böſer Vorſatz. Nicht blos Rechtſchaffenheit und Güte, auch Klugheit gehört in den Weltverhältniſſen dazu, ein Gelingen zu ſichern. Untergehen kann eine edle Perſönlichkeit auch durch die Fehlgriffe der Einſicht, durch den Mangel an Klugheit oder durch die gegen ſich ſelbſt kehrenden Maßnahmen einer falſchen Klugheit. Ein Verkennen der Menſchen, ein Verkennen der wahren Sachlage der Dinge kann ebenſo wie der böſe Vorſatz die edelſten Perſönlichkeiten ruiniren und die edelſten Unternehmungen ſcheitern machen: nur fallen dieſe Perſönlichkeiten auch weit edler. Zwei draſtiſche Beiſpiele ſtellt uns Shakespeare auf in Timon von Athen und in Brutus.

Timon von Athen geht unter, weil es ihm wahrlich nicht an Güte fehlt, ſondern nur an Klugheit. Shakespeare leiht ihm Worte, die gar wohl bezeugen können, daß er die Natur der Menſchen kennt, es ſind

die berühmten Worte über die Malerei gleich im Anfang des Stücks:

„Gemälde sind beinah die Menschen selbst,
Denn seit mit der Natur der Menschen feilscht
Die Niederträchtigkeit, sind sie nur noch
Auswendig."

Er geht aber unter, weil er nichts destoweniger es immer wieder vergißt, wie die Menschen sind, weil er sie immer wieder in seiner edlen unbesorgten Thorheit für dankbar und edel hält, während sie in der Mehrzahl undankbar sind und egoistisch. Ganz richtig spricht sein Haushofmeister Flavius das Urtheil über ihn aus:

„So unklug war noch Keiner, um so gütig
Zu sein."
„Du armer Redlicher, durch Herzensgüte
Herabgebracht, durch Milde selbst vernichtet!
O der Verkehrtheit, daß der Sünde thut,
Der gegen andere ist allzugut!"

Brutus wird von Shakespeare als ein höchst reiner Charakter geschildert. Wenn einer, so gehört Brutus zu den idealen Charakteren. Dennoch verschmäht es der große Dichter nicht, ihm das nothwendige Theil menschlicher Schwäche beizumischen, damit wir ihn als unseres Gleichen erkennen und fühlen. Brutus Schwäche ist Schwäche des Verstandes. Sie zeigt sich als Mangel an Klugheit. Er ist sicher und irrt doch in wesentlichen Stücken. Er irrt sich im Charakter des Antonius, er hält ihn für den bloßen Arm Cäsar's, der nichts mehr sein werde, wenn der Kopf erst fehle, er läßt gegen Cassius' Rath Antonius leben, ja sogar zur Leichenfeier Cäsar's

ſprechen und ſo ſtimmt dieſer das Volk um. Brutus' und Caſſius' Unternehmung ſcheitert, weil der Wille des Volkes, für das ſie handelten, nicht mit ihnen war, es fand ſich, Rom war nicht mehr im Stande, die Freiheit zu ertragen. Brutus iſt ſicher, daß Cäſar ſterben muß und doch ſagt er ſelbſt, daß er nicht wiſſe, daß Leidenſchaft je die Vernunft ihm überherrſchte. Er will aber in Cäſar das Schlangenei tödten, das ausgebrütet, giftig werden könne. Er greift daher in die Zukunft, um die Gegenwart ſicher zu ſtellen. Aber er kennt dieſe Gegenwart nicht, er irrt ſich in ſeinen Römern, für deren Freiheit er Cäſar opfert, er hält die Zettel, die die Verſchwornen ihm in den Weg werfen, für die Stimmen des römiſchen Volkes. Es war ein Irrthum, wenn auch ein edler Irrthum, daß Brutus glaubte, Rom könne Cäſar entbehren. Es war ein Irrthum, wenn auch ein edler Irrthum, daß Brutus glaubte, Tyrannei und Knechtſinn könnten mit Edelmuth und Schonung überwunden werden. Hart mußte Brutus die Lehre bezahlen, die edle Naturen ſo ſchwer zu faſſen verſtehen und die Hazlitt mit den Worten ausſpricht: „Es war ſtets der Fall, daß die, die es gut meinen, auch von andern gut denken und dann als Beute ihrer zu großen Sicherheit fallen. Diejenige Humanität und Aufrichtigkeit, die zum Widerſtande gegen Ungerechtigkeit und Tyrannei anſpornen, machen den Kampf gegen die Macht und die Liſt der Gegner ungleich. Die Freunde der Freiheit trauen den Verſicherungen Anderer eben, weil ſie ſelbſt aufrichtig ſind und wollen das öffent-

liche Wohl mit möglichst geringem Schaden ihrer Feinde sichern. Diese aber haben nichts im Auge, als ihre gewissenlosen Zwecke und verabscheuen nichts, um sie zu erreichen. Tyrannei und Knechtssinn müssen mit ihrem eignen Maße gemessen werden, oder sie werden über diejenigen triumphiren, welche Schonung üben."

Man hat es als eine große Abnormität bei Brutus, diesem reinen Charakter, hervorgehoben, daß er dem Messala in der Schlußscene des vierten Acts eine dürre Unwahrheit in Bezug auf den Tod seiner Gemahlin Portia sagt. Unmittelbar vorher geht folgende Unterredung mit Cassius:

„O Cassius, krank bin ich von manchem Jammer."

Cassius:

„Ihr braucht nicht euere Philophie,
Wenn ihr zufäll'gen Uebeln Raum verstattet."

Brutus:

„Niemand trägt Kummer besser Portia ist todt."

Cassius:

„Ha, Portia!"

Brutus:

„Sie ist todt!"

Cassius:

„O unerträglich rührender Verlust!
An welcher Krankheit?"

Brutus:

„An dem Schmerz der Trennung,
Aus Kummer, daß Octav mit Marc Anton
So mächtig worden — denn mit ihrem Tod
Kam diese Zeitung. — Das bracht' sie von Sinnen,
Da Niemand um sie war, verschluckt' sie Feuer."

Caſſius:

„Und ſtarb ſo?“

Brutus:

„Starb ſo.

Caſſius:

O ihr ew'gen Götter!“

(Der Diener Lucius tritt mit Wein und Kerzen ein.)

Brutus:

„Sprecht nicht mehr von ihr!“

Darauf treten Meſſala und Titinius ein und Brutus beſpricht ſich mit ihnen über die empfangenen Briefe. Zuletzt fragt Meſſala:

„Habt eure Briefe ihr von eurer Frau, Herr?

Brutus entgegnet:

„Nein, Meſſala!“

Und als Meſſala wieder fragt:

„Und melden eure Briefe nichts von ihr?“

antwortet er nochmals:

„Nichts, Meſſala!“

Es iſt darüber geſtritten worden, ob Shakespeare hier den Brutus eine dürre Unwahrheit ſagen läßt. Mich dünkt, die Sache könne gar nicht zweifelhaft ſein. Es fragt ſich nur, ob der Dichter dazu veranlaßt, berechtigt oder wohl gar verpflichtet war.

Ich glaube, er hatte ein Recht ſich ſo zu erklären. Der Unglücksfall hatte ihn, ihn ganz allein getroffen. Es war ſeine eigenſte, ſpeciellſte Familien-Angelegenheit. Mit dieſer konnte er gebahren, wie er wollte, er konnte ſie für ſich allein behalten und ſie mittheilen.

Brutus hält es nicht blos für ſein Recht, ſondern er hält es, wie es mir ſcheinen will, ſogar für ſeine Pflicht, mit allen und jeden Communicationen

zurückzuhalten. Es galt dem Heere gegenüber, als dessen Repräsentant Messala erscheint, den unbezwinglichsten Muth bis zur Abstreifung sogar der Familienzärtlichkeit zu zeigen.

Für sich allein und dem Freunde Cassius gegenüber durfte Brutus sich der Trauer überlassen, Messala und seinen Officieren gegenüber mußte Brutus der Trauer unerreichbar erscheinen. Er läßt Messala erzählen:

„Gewiß, sie starb und auf seltsame Weise."

aber er geht auch hier mit großem Bedacht allen weiteren Erörterungen aus dem Wege. Er sagt nur:

„Nun Portia! fahre wohl! Wir müssen sterben!
Mit dem Gedanken, daß einst käm' ihr Tod,
Hab ich jetzt die Geduld, ihn zu ertragen."

Sein Stoizismus sollte offenbar dem Heere imponiren.

Man kann das von einem gewissen Standpunkte, der aber kein praktischer ist, übertriebene Klugheit nennen. Aber das würde wieder nur ein Fehler des Verstandes sein, wie ein solcher bei Cassius, mißachtetem Rathschlage sich darstellte. Das Herz bleibt groß und edel, sowohl in dem ersten Falle, wo Brutus zugestanden aus Güte und Schonung, aber aus Mangel an Klugheit, Antonius leben ließ, als in diesem letzten Falle, wo er, wenn man so will, über die Grenze derselben hinausgeht und in seiner Privatsache die Unwahrheit sagt, um der allgemeinen Sache zu dienen. Hier wie dort ist die Absicht rein, edel, frei von allem Egoismus.

Ich meine, Brutus war veranlaßt, Meſſala die Unwahrheit zu ſagen. Die Art und Weiſe, wie Portia ſtarb:

„Aus Kummer, daß Octav mit Marc Anton
So mächtig worden.“

mußte dem Heere, um deſſen moraliſchen Muth nicht zu ſchwächen, ſoviel möglich verborgen gehalten werden. Brutus, Meſſala gegenüber, hätte ſich auf Erörterungen einlaſſen müſſen, wenn er ihm einmal zugegeben hätte, Briefe über Portia empfangen zu haben. Dieſe Erörterungen will er von vornherein abſchneiden, er erklärt daher, daß er in ſeinen Briefen gar keine Nachricht über ſie empfangen habe.

Das Miſchungsverhältniß der natürlichen und der ſittlichen Elemente, aus denen ſich die Shakespeare'ſchen Charaktere zuſammenſetzen, iſt ſehr mannichfaltig, ſowohl bei den Charakteren, wo ein Gefühl, als bei denen, wo ein Affect, als bei denen endlich, wo die ausgeſprochene Leidenſchaft vorſchlägt.

Unter den vorzugsweiſe von Gefühlen beſtimmten Charakteren treffen wir ſolche, bei denen ſich dieſe Gefühle, wie die Unſchuld, die Güte, wie eine reine Naturerſcheinung darſtellen, bei andern tritt das Gefühl als die ausgebildete Blüthe der Sittlichkeit auf. So zeigt ſich uns bei Miranda im Sturm die Unſchuld in der holdeſten Natürlichkeit und eben ſo tritt bei Desdemona die Güte als der Grundzug auf, mit dem ihre herrliche Natur ausgeſtattet wurde. Dagegen iſt in Cymbeline Imogen's Liebe zu ihrem Gemahl Poſthumus, ein Gefühl das ihre ganze Seele

erfüllt, mit der Glorie des höchsten sittlichen Adels umflossen, es wurzelt ganz eigentlich in der sittlichen Sphäre eines durch die edelste Herzensbildung zum klaren bewußten Abschluß in sich selbst gekommenen Charakters.

Unter den von Affecten, wie vom Muth, von der Ehre bewegten Charakteren Shakespeare's finden wir dasselbe Verhältniß. Es ist ebenfalls bei einigen die Natürlichkeit, bei andern die Sittlichkeit vorschlagend. So ist bei dem heißblutigen Choleriker Heinrich Percy, genannt Heißsporn der feurige Affect des Muths und die drängende Begierde der aristokratischen Standesehre bei weitem mehr die instinctive Aeußerung seiner kraftvollen Natur, seines überwallenden cholerischen Temperaments als Wirkung eines sittlich durchgebildeten Charakters. Dagegen erscheint bei dem edeln Brutus im Cäsar die Liebe zur Ehre als politische und patriotische Tugend, als die Krone seiner durch die höchste Erhabenheit der Selbstverläugnung durch und durch glorreichen Seele. Bei Brutus fällt die Ehre der römischen Republik, die er in der Freiheit derselben erkennt, mit seiner eigenen Ehre zusammen.

Das Hauptmotiv, auf welchen die dramatischen Charaktere stehen, auch die Shakespeare'schen Charaktere stehen, ist die Leidenschaft. Die Leidenschaften sind der Hauptvorwurf des Dramas überhaupt, so auch bei Shakespeare; deshalb der Hauptvorwurf, weil sie die handelnden Personen in der gedrängtesten Fülle der Activität zur Darstellung bringen, in der

höchſten Anſpannung aller ihrer Lebenskräfte. Die Leidenſchaften nämlich ſtellen die Charaktere in der Aufregung des Kampfes dar zwiſchen den edeln und unedeln Mächten des Lebens, in dem bewegten Pathos des Kampfes zwiſchen der Tugend und dem Laſter, der Hingebung und der Selbſtſucht. Sie kehren das Größte, Edelſte und Beſte heraus, was in der Menſchennatur liegt, zugleich aber auch das Böſe, das Gemeine, ja das Diaboliſche, das ſich in ihr regt. Die leidenſchaftlichen Charaktere ſind die gewaltigſten und zugleich die tiefſten Charaktere. Dieſe Charaktere gleichen der Fluth eines ſtarken Stromes, ſie ſind gewaltig, wie die lauten, brauſenden Wogen dieſer Fluth, zugleich aber auch tief, wie das ſtille, geheimnißvolle Bett, in dem ſich die Fluth daherwälzt. Vorzugsweiſe iſt es das Große in der Menſchennatur, ihre aus der Tiefe heraus geſchöpfte Energie, die in dem Heraustreten der Leidenſchaft zur Erſcheinung gelangt. Die ſanften, die edeln Paſſionen reißen znr Theilnahme, zum Mitleid, zur Rührung und Bewunderung hin, die wilden und ſchlechten zu Furcht und Schrecken, zum Entſetzen, zum Abſcheu.

Es ſind gerade die gewaltigſten Charaktere, wo die Bosheit mit der Größe im Bunde iſt, wie bei Richard III., einer Heldengeſtalt, bei der die Seele am ſtärkſten gepackt, zwiſchen Bewunderung und Abſcheu getheilt wird.

Die Leidenſchaften treten bei Shakespeare in jener ganzen unermeßlichen Abſtufungsreihe auf, die ſich von der Wolkenſpitze höchſter Kraft und höchſten Adels,

unwiderſtehlicher Anmuth und bezaubernden Liebreizes durch ſo viele Mittelglieder herunterzieht bis zu den dunkeln Abgründen des ſittlichen Verderbens, der gemeinen Verworfenheit nnd der teufliſchen Bosheit, wo der Menſch, wie ein wildes Raubthier des Waldes, wie ein gieriger Stoßvogel, wie eine gemeine Beſtie, die ſich im Kothe der Straße wälzt, ſich darſtellt. Wie hell und glänzend heroiſch erſcheint der Ehrgeiz in der Seele des offnen und ſtolzen Coriolan gegenüber dem dunkeln, tückiſchen Ehrgeiz des finſteren, heuchleriſchen, ſchrecklichen, infernaliſchen Richard! Welche edle Leidenſchaft iſt in der ſeligen Liebe Romeo's und Julia's individualiſirt und welche unedle in der dunkeln, teufliſchen Buhlerei der Gothenkönigin Tamora und des Mohren Aaron im Titus Andronicus!

Shakespeare giebt uns in ſeinen Dramen die Geſchichte, die Geneſis, die vollſtändige, pſychologiſche Entwickelung der Leidenſchaften. Sie ſtehen bei ihm nicht gleich von Anfang herein auf der Höhe, wie bei jenen Theaterdichtern, die nach Leſſing's Ausdruck „ſich auf den Kanzleiſtyl derſelben ſo vortrefflich verſtehen.“ Shakespeare ſchildert vielmehr mit Meiſterſchaft die langſame, allmählige Steigerung derſelben vom erſten Entſtehen an. „Er giebt, ſagt Leſſing, ein lebendiges Gemälde aller der kleinſten, geheimſten Ränke, durch welche ſich ein Gefühl in unſere Seele einſchleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es darin gewinnt, aller der Kunſtgriffe, mit der es jede andere Leidenſchaft unter ſich bringt, bis es der einzige Tyrann

unſerer Begierden und Verabſcheuungen wird.“ Shakespeare iſt in der pſychologiſchen Anbahnung ſeiner Charaktere ein von keinem andern übertroffenen Meiſter, er zeigt uns in der großartigſten Perſpective die ganze Aufeinanderfolge der Seelenzuſtände in jener „Zwiſchenzeit“ die, wie er ſelbſt einmal ſie beſchreibt:

„vom erſten Antrieb
Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum iſt.
Der Genius und die ſterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint und die Verfaſſung
Des Menſchen, wie ein kleines Königreich
Erleidet dann den Zuſtand der Empörung.“

Wie vortrefflich ſind ſeine Expoſitionen im Beginn der Handlung, wo er gleich auf's Kunſtreichſte alle die Fäden anknüpft, aus denen ſich nachher der dramatiſche Knoten ſchürzt, der die Kataſtrophe herbeiführt! Niemals überſtürzt ſich bei Shakespeare die Handlung, ſie erſcheint immer auf's Beſonnenſte motivirt, ſie rollt ſich jederzeit auf's Verſtändlichſte in ihrer inneren Nothwendigkeit ab.

Und mit welcher tiefen Weisheit verſteht es Shakespeare auch ſeinen unedelſten Böſewichtern etwas von ſeinem eignen klugen und ſanften Geiſte noch einzuhauchen, ihnen Seele zu geben, ſo daß wir bei allem Vorſchlag von Abſcheu ihnen nicht ganz unſere Theilnahme verſagen können! Nur wenige ganz eingefleiſchte Teufel kommen bei ihm vor, wie Jago im Othello, Aaron in Titus Andronicus und zwar nur als Nebenperſonen. Aber Jago iſt ein ſo klug praktiſch Haupt und ſpricht ſo verſtändig, daß er von

dieſer Seite her unſer Intereſſe gar ſehr weckt. Und ſelbſt der gräßliche Mohr Aaron wird noch in einem rein menſchlichen Gefühl unſrer Theilnahme nahe gerückt, in der Vaterzärtlichkeit für den ſchwarzen Wurm, den Schelm mit dicken Lippen, den ihm Tamora geboren. Er ſagt zu ihm, als er getödtet werden ſoll:

„Biſt doch ein ſchönes Blümlein, ſüßer Pausback!
Es iſt mir theurer, als die ganze Welt.
Ich will es retten, trotz der ganzen Welt,
Sonſt ſoll in Rom noch mancher es empfinden.“
„Ich füttre dich mit Beeren und mit Wurzeln,
Mit Rahm und Molken; du ſollſt Ziegen ſaugen,
In einer Höhle wohnen und aufwachſen
Daß du ein Krieger und ein Feldherr wirſt.“

Ganz mit derſelben tiefen Weisheit, womit Shakespeare den von böſen Leidenſchaften getriebenen Charakteren durch Beigabe von Zügen ſanfterer Menſchlichkeit Seele verleiht, giebt er auch ſeinen guten und edlen Charakteren jene Beimiſchung von herber Selbſtſucht, die ſich unwillkürlich bei allem menſchlichen Thun und Treiben einſchleicht. „Shakespeare iſt, ſagt Schlegel, ein wahrer Abgrund von Scharfſinn in Darſtellung des leiſen Selbſtbetrugs, der geheimen, unbewußten Heuchelei, womit auch edle Menſchen, die in der menſchlichen Natur faſt unvermeidliche Eindrängung von egoiſtiſchen Triebfedern in ihre Leidenſchaften verkleiden. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Perſonen über ſich ſelbſt und Andere immer für baare Münze nähme. Die zweideutige Geſinnung fließt bei ihm wie billig von

lobenswürdigen Grundsätzen über. Aber Shakespeare vollendet die Zeichnung seiner Charaktere, indem er sie gegenseitig auf einander wirken läßt. Dies ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik und darin übertrifft Shakespeare, der jeden einzelnen Charakter schon unübertrefflich fest und richtig zeichnete, sich selbst noch. Man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Werthe beurtheilen, man muß ihn in seinem Verhältniß zu Anderen sehen, und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakespeare aber macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bei Andern schon das Tiefste ist, ist bei ihm erst Oberfläche."

Die Hauptleidenschaft der Männer ist die Ehre, die Hauptleidenschaft der Frauen die Liebe. In den Sphären dieser beiden Passionen bewegen sich daher fast alle hervorragenden Charaktere Shakespeare's.

Jeder vorzügliche Mann, sagt schon Cicero, wird hauptsächlich von Ehre und Ruhm geleitet. Die wahre und rechte Ehre ist nichts als die edle Selbstliebe und Selbstachtung, das Halten des Individuums auf seine Würde als Mensch und Standesgenosse. Der Mann von wahrer und rechter Ehre erhebt sich nicht unrechtmäßig über die ihn umgebenden Menschen und Standesgenossen, er duldet aber auch keine unrechtmäßige Erniedrigung. Der Ehrgeiz ist die eigentliche Leidenschaft der Ehre. Sie ist der Kampf der rechten und wahren Ehre, die was recht ist, von

ſich hält und von ſich gehalten haben will, mit der unrechten und falſchen Ehre, die übergreift, ſie iſt der Kampf der Selbſtachtung mit der Selbſtſucht. Es giebt einen tugendhaften und edlen und einen laſterhaften und gemeinen Ehrgeiz, je nachdem die edeln oder die unedeln Motive in dem Streben nach äußerer Anerkennung ſich hervordrängen. Der Kampf zwiſchen dieſen Motiven der Leidenſchaft des Ehrgeizes iſt das Pathos der Handlung im Drama.

Bei Lord Percy Heißſporn erſcheint, wie ſchon bemerkt wurde, der Durſt nach Ruhm und Ehre noch nicht als ausgeſprochene Leidenſchaft des Ehrgeizes, er erſcheint nur als Affect, als Temperamentsäußerung eines heißen Bluts, als tolles Aufbrauſen der Jugend, als beleidigtes Standesehrgefühl. Heißſporn tritt zu Anfang ſogar ſehr gemäßigt und gehalten auf gegen Heinrich IV. Bolingbroke, ſeinen König und Lehnsherrn. Es iſt mehr der Zorn über die Beleidigung, die der König ihm anthut, die ihn in Harniſch ſetzt und zur Rebellion treibt, als Ehrgeiz, leidenſchaftliche Begierde nach eigener Herrſchaft. Dem Heißſporn iſt nur darum zu thun, daß die Standesehre, die Ehre der großen Adelsgeſchlechter gegenüber dem König gewahrt werde. Er ſagt zu ſeinem Vater Northumberland und zu ſeinem Oheim Worceſter:

„Soll man zur Schmach in unſern Tagen ſagen
Und Chroniken damit in Zukunft füllen,
Daß Männer eures Adels, eurer Macht
Zur ungerechten Sache ſich verpflichtet,
Wie beide ihr, verzeih's euch Gott, gethan,
Richard, die holde Roſe, auszurotten,

Dafür den Dornstrauch Bolingbroke zu pflanzen?
Und soll zu größrer Schmach man weiter sagen,
Ihr seid von dem verstoßen, abgeschüttelt,
Gehöhnt, für den ihr jene Schmach erduldet?
Nein, noch ist's Zeit, um die verbannte Ehre
Euch wieder einzulösen."

Nächst dem Zorn, der aus dem beleidigten Standesehrgefühl sich schöpft, ist es bei Heißsporn Rache — Begierde, dem aus Haß Uebles zuzufügen, der uns aus gleichem Haß Uebles angethan hat — die ihn drängt, das Banner der Rebellion gegen den König aufzupflanzen. Ausdrücklich sagt er:

„Ja, man muß sich an ihm rächen."

Nichtsdestoweniger ist dieser, unter der Form von Zorn und Rache sich manifestirende Affect der Ehr- und Ruhmbegierde dem Heißsporn das, woran er sein Leben setzt, ja was ihm höher steht als das Leben. Als Prinz Heinrich ihm die Todeswunde gegeben hat, sagt er noch vor dem Sterben dies aus mit den Worten:

„Es schmerzt mich der Verlust des flücht'gen Lebens
Nicht, wie der Ruhm, den du mir abgewonnen."

Ganz anders erscheint das Motiv der Ehre bei Brutus. Hier ist die Ehrbegierde kein heißer natürlicher Affect, der instinctiv treibt, hier erscheint sie als das edelste Product der politischen und patriotischen Tugend. Beim Heißsporn schlägt noch die Natur ganz vor in ihrem wilden, ungebändigten Drange, bei Brutus stellt sich der durchgebildete Charakter dar in abgeklärter edler Kraft. Bei Brutus ist die Ehre der starke und besonnene Wille einer unter strenger

Zügelführung edler Selbstherrschaft und Selbstverläugnung gehaltenen Seele. Was die Ehre fordert, ist geradezu seiner Natur zuwider. Von Natur ist diese Seele sanft und edel, er ist im Conflict der politischen Mahnung, die das Vaterland an ihn ergehen läßt mit seinen persönlichen Gefühlen; er kämpft aber diese nieder und entschließt sich energisch zu dem, was er für das Heil des Vaterlandes für nöthig erkennt. Er tritt zu der Verschwörung gegen den Mann der die Freiheit gefährdet, er räumt ihn aus dem Wege, aber er thut es auf die edelste und humanste Weise, mit blutendem Herzen vergießt er das Blut Cäsar's. Er zeigt sich als einen so edlen und humanen Mann aber zugleich als einen so schlechten Politicus, daß er gegen des guten Politicus aber gar nicht edeln und humanen Cassius' Rath es unterläßt, den zweiten Schritt nach dem ersten zu thun er schafft Antonius nicht mit Cäsar fort. Brutus, der über Cäsar's Leiche an die Spitze der römischen Republik tritt, hat nicht seine Ehre sondern allein die Ehre des Staats, die Freiheit im Auge. Mit blutendem Herzen läßt der Geliebte Cäsar's Cäsar fallen als Hinderniß dieser Freiheit. Einzig nur das größere Mitleid für die mit dem Gegentheil der Freiheit bedrohte Republik bestimmt ihn zu dem Aeußersten zu schreiten, den großen Cäsar zu tödten. Wenn Brutus dann fällt, fällt er wahrlich nicht als Verbrecher, der den bösen Willen des Ehrgeizes verbüßt, sondern er fällt aus Mangel an Erkenntniß der wahren Lage Rom's. Er fällt, nachdem wir ihn, seinen Irrthum erkennend, derselben

inneren Unruhe verfallen erblickt haben, in der wir auch Macbeth dargeſtellt ſehen. Wie Banquo's Geiſt vor Macbeth tritt, tritt Cäſar's Geiſt vor Brutus. Wir ſehn ihn innerlich zerſtört und zerſtreut, eigenſinnig und launiſch, ſeiner ſelbſt vergeſſen, gerade ſo wie Macbeth. Nur das reine Bewußtſein, daß er ſeine That in dem redlichen Glauben gethan hat, daß ſie gut ſei, hält ihn noch aufrecht über den Jammer der Erkenntniß, die er freilich nicht mit klaren Worten ausſpricht, ſondern nur andeutet, daß „der erſte Mann der Welt," der „ums Recht" erſchlagen ward, umſonſt erſchlagen ward. Die „Räuber," die Cäſar duldete, kamen wieder, der edle Brutus mußte ſie ſogar in ſeinem Genoſſen Caſſius erkennen: ſelbſt Caſſius machte „hohle Hände," ließ ſich beſtechen und weigerte Brutus Geld zu Bezahlung der Legionen. Brutus, einer der verhaltenſten Charaktere, die Shakespeare aufgeſtellt hat, läßt mehr ſtumm, als redend merken, daß er inne geworden iſt, daß der vermeſſene Eingriff in des Rächeramt des Schickſals die Nemeſis herbeigezogen hat. Unter dem furchtbaren heimlichen Gericht dieſer Nemeſis fällt Brutus, aber er fällt dennoch als ein edler Held, der ſich für ſein Vaterland, für ſein Volk im reinen Sinne geopfert hat, für das Volk, das wohl dereinſt das große edle Römervolk war, das Conſuln hinterm Pfluge ſtellte, das aber jetzt leider für die Freiheit, die Brutus ihm ſichern wollte, nicht mehr edel genug war. Der ehrenwerthe Brutus opferte ſich für Leute, die Marc Anton mit der Hinweiſung auf die fünfundſiebzig Drachmen, im Teſtament

Cäsar's jedem Einzelnen vermacht, und den Spaziergang in den ebenfalls vermachten Gärten Cäsar's, in seiner berühmten Rede umzustimmen vermochte, worin er immer, aber immer offner spottend, auf den Refrain zurückkommt: „denn Brutus ist ein ehrenwerther Mann:“ Brutus opferte sich für Leute, die solchergestalt blind erregt, auch also gleich geneigt waren, die Helden der Freiheit für Verräther auszuschreien.

Zwischen dem Heißsporn und Brutus mitten innen steht Coriolan. Coriolan ist der Charakter, in welchem der Ehrgeiz als Leidenschaft wirkt. Bei Coriolan ist der Naturdrang, der Instinct zum festen, bewußten Willen heraufgehoben, aber dieser Wille ist noch nicht von der Selbstsucht gereinigt, noch nicht zur Tugend verklärt. Brutus ist durch die Tugend zugleich groß und gut; Coriolan wird durch den Schwung seiner Leidenschaft nur zur Größe erhoben, oder vielmehr überhoben. Bei Brutus finden sich alle Triebe zu einer schönen Harmonie ausgeglichen, in welcher das Ich sich ganz dem Allgemeinen, dem Staatswohle unterordnet; Coriolan's Seele hat diese Harmonie noch nicht erreicht, die edeln und die unedeln Mächte des Lebens schwanken und kämpfen noch in ihm, es ist der Conflict der politischen Tugend und der politischen Selbstsucht, in welchem er untergeht. Coriolan ist nicht wie Brutus ein von den strengen Principien der Stoa großgezogener echtrömischer Patriot im edelsten Sinne des Worts, dem die salus publica über Alles geht; Coriolan ist in Standesvorurtheilen aufgewachsen, er ist der ausgesprochene

Ariſtokrat, wenn auch im edelſten Sinne des Worts, die Standesehre geht ihm über Alles. Er überſchätzt dieſe Standesehre gegenüber den Plebejern, dem Volke, das er tief innerlich verachtet. Um ſich am Volke zu rächen, zieht er das Schwert gegen ſein Vaterland, in der Abſicht es zu verderben. Die edle Geſtalt ſeiner Mutter hält ihn zwar noch vom letzten Ausbruch ſeiner blinden Leidenſchaft zurück, aber er fällt als Opfer derſelben, trotz dem, daß er ihrer zuletzt noch Herr geworden iſt. In Coriolan's Seele kämpfen eigentlich zwei ſtarke Leidenſchaften mit einander. Dieſe Leidenſchaften ſind der Ehrgeiz und der Stolz. Dieſe beiden Leidenſchaften fließen aus demſelben ungemeſſenen Durſte nach Ehre, aber ſie ſind ſich doch gegenſeitig hinderlich. Der Ehrgeiz, der nach Außen, nach dem Ruhme, nach der äußern Anerkennung drängt, iſt activ, der Stolz, der ſein Genügen ganz in ſich ſelbſt hat, iſt paſſiv. Jene Leidenſchaft iſt centrifugal, dieſe centripedal. Der Ehrgeiz drängt Coriolan raſtlos nach einem äußeren Gegenſtand, nach Erlangung der höchſten Ehren im Kriege, nach Erlangung der höchſten Würde im Staat, dem Conſulat; der Stolz, die Ueberſchätzung der Würde ſeiner Perſon und zwar ſeiner Perſon, als Standesgenoſſe, als Patricier, hält ihn ab, ſeiner Perſönlichkeit, die feſt in ſich geſchloſſen bleiben will, etwas zu vergeben, aus ihr heraus-zutreten, um einen äußeren Vortheil zu erreichen. Der Stolz kämpft gegen den Ehrgeiz, er hält dieſen zurück ſich der Mittel zu bedienen, die zur Erlangung jener Würde bei dem Volke, zur Erwerbung der Stimmen

der Plebejer für's Consulat unumgänglich nöthig sind. Der Stolz, die passiv in der rein persönlichen Werthschätzung der Person ihr Genüge habende Leidenschaft sträubt sich jener activen, nach Außen hin strebenden Leidenschaft zu dienen.

Coriolan ist vor allen Dingen ganz übermäßig, ganz ungemessen stolz. Das beweisen seine Worte, als er die Stimmen der römischen Bürger zum Consulat werben soll:

„Der Tod ist besser, besser ist verhungern,
Als nach verdientem Lohn lang bettelnd lungern.
Was soll ich noch mit Wolfsgeheul hier stehn
Und Hinz und Kunz um schnöde Stimm' anflehn,
Wo einer kommt? So ist es nun der Brauch.
Doch thun wir immer, was der Brauch nur will,
So wird von alter Zeit nie Staub gestreift
Und hergehoher Irrthum so gehäuft,
Daß er die Wahrheit überragt!"

Als Coriolan das Volk beleidigt hat und Volumnia, seine Mutter, ihn beschwört, es mit Liebesworten zu versöhnen, tritt der Kampf zwischen den beiden in seiner Seele vorherrschenden Leidenschaften, dem Stolz und dem Ehrgeize, in seiner ganzen Klarheit hervor. Coriolan beginnt die Scene mit Worten des unbeugsamsten Stolzes und Standeshochmuths und endet sie mit dem desperaten aber keckſten Entschlusse eines Ehrgeizigen, der, nur um Consul zu werden, sich überreden läßt, sogar die Rolle eines Schmeichlers und Marktschreiers bei dem Volke zu übernehmen. Coriolan hebt so an:

„Laßt sie mir alles um die Ohren werfen,
Zeigt Tod am Rad mir, oder unter'n Hufen
Von wilden Rossen, oder thürmt zehn Berge

Auf den tarpej'ſchen Fels, daß ſich erſtrecke
Der Sturz zur Tiefe, weiter als das Auge trägt,
So bleib' ich doch ſtets gegen ſie derſelbe. —
Ich erſtaune,
Daß meine Mutter nicht mit meinem Thun
Zufrieden iſt, die ſonſt ſie lump'ge Sclaven
Zu nennen pflegte, Dinge, die nur da ſein
Mit Pfennigen zu kaufen und verkaufen,
Baarhäuptig in Verſammlungen zu ſtehn,
Zu gähnen, ſtill zu ſein, ſich zu verwundern,
Wenn einer meines Ranges ſich erhebt,
Um über Krieg zu reden oder Frieden.
Schickt ſie an den Galgen."

Aber ſehr bald wirken Volumnia's Vorſtellungen auf ſeinen Ehrgeiz und entwaffnen den Stolz:

„Muß ich baarhäuptig mich dem Volke zeigen?
Muß ich mit nied'rer Zung' mein edles Herz
So Lügen ſtrafen und dies ſoll's ertragen?
Wohlan, ich will's."
„Wohl denn! Ich muß es thun. Fort meine Denkart!
Komm über mich, Geiſt einer Metze! Wandle
Dich um, Kriegsgurgel, welche harmonikte
Mit meiner Trommel, in ein dünn' Caſtratenpipen,
In eines Mädchens Stimme, die den Säugling
In Schlaf einlullt. Das Lächeln eines Schuftes hauſe
Auf meinen Wangen und Schulbubenthränen
Verdunkeln meiner Augen Glanz. Die Zunge
Von einem Bettler rege ſich in meinem Munde
Und mein bepanzert Knie, das nur im Bügel
Sich bog, es knikſe ſo wie ein Almoſennehmer.
— Ich gehe nach dem Forum, meine Mutter,
Schilt mich nicht mehr! Wie ein Marktſchreier ſtehl' ich
Mir ihre Gunſt, erſchmeichle mir ihr Herz
Und kehre heim, geliebt von allen Zünften
In Rom — — —
Als Conſul kehr ich heim." —

Als ihn jedoch auf dem Forum die Anklage der Volks-Verrätherei durch die Tribunen trifft, ist alle Fassung, die die Rücksicht der Klugheit so eben ihm eingegeben hatte, sofort wieder vergessen, furchtbar lodert sogleich der beleidigte Stolz wieder in ihm auf:

„Der tiefsten Hölle Feuer pferche ein das Volk!
Ich Volksverräther? Lästernder Tribun!
Und wenn in deinen Augen zwanzigtausend Tode
Säßen, in deinen Händen fest gepackt soviel Millionen,
In deiner Lästerzunge beide Zahlen, dennoch sagt ich:
Du lügst, dir in's Gesicht, mit einer Stirne, so frei
Als wie ich bete zu den Göttern. — —
Ich will nichts weiter wissen. Laßt sie mir
Verhängen Tod zum Abgrund vom tarpej'schen Fels,
Landflüchtig Elend, Schinden, Kerkerschmachten
Bei einem Korn den Tag nur, doch erkauft' ich
Um eines einz'gen guten Wortes Preis
Mir ihre Gunst nicht, oder zähmte mir den Muth
Für alles was sie geben können, und bekäm' ich's,
Wenn ich nichts weiter sagen sollt', als: „Guten Morgen!"

Mit den Worten der tiefsten Pöbelverachtung, wie sie der Stolz eines römischen Patriziers nur eingeben kann, geht er aus Rom weg in die Verbannung:

„Gemeines Hundsgebell, des Hauch ich hasse
Wie Dunst aus faulen Sümpfen, dessen Lieb' ich schätze
Wie todtes Aas von unbegrab'nen Menschen,
Das mir die Lüft verpestet, ich, ich banne euch
Und überlaß' euch eurem Unbestand!
Der schwächste Lärm bring' Zittern euch in's Herz!
Schon durch das Nicken seines Federbusch's
Fächl' euch eu'r Feind Verzweiflung zu! Behaltet
Nur eure Macht! Verbannt die, die euch schützen,
Bis endlich euer Stumpfsinn, der nicht merkt,
Als bis er fühlt, euch selbst nur übrig läßt! —
— —

Die Stadt verachtend, kehr' ich ihr den Rücken,
Noch giebt es auswärts eine Welt!
— — Ein kurzes Lebewohl! Das Thier
Mit vielen Köpfen stößt mich fort."

Die Quelle des Ehrgeizes und des Stolzes in Coriolan's Charakter ist der aristokratische Eigenwille und die aristokratische Herrschsucht, indem er sich selbst zu hoch achtet, achtet er das Volk zu gering. Es ist ihm ein Greuel, mit dem Volke, „diesen Handwerkern, diesen unstäten zwieträchtigen Schurken, diesen Hunden, armen Ratten, Gänseseelen" und wie er die Plebejer sonst bezeichnet, zu unterhandeln und von ihrer Gnade abzuhängen. Er will nur mit den Rittern und Patriziern zu schaffen haben, das Volk ist ihm nur Menschenkehricht. Er tritt es unter die Füße.

Sehr richtig sagt der Tribun Brutus:

„Ihr sprecht vom Volk, als wäret ihr ein Gott,
Der es bestrafen kann, und nicht ein Mensch
Von gleicher Schwäche."

Dieser Hochmuth und diese Härte rächt sich, die Leidenschaft macht ihn blind, er übersieht die Gefahr, er versäumt die Rücksicht der Klugheit. Sehr richtig beurtheilt ihn Volumnia, seine Mutter:

„Ihr seid allzu herrisch!
Zwar könnt ihr nie zu edel hierin denken,
Nur jetzt nicht, wo Gefahr spricht. Ich hört' einst
Euch sagen: Ehr' und Klugheit gehen, wie
Zwei Herzensfreund' im Kriege stets zusammen.
Ist das der Fall, warum nicht auch im Frieden?"

Sie meint also, wie es denn wirklich auch der Fall ist, daß Ehrgeiz und Stolz gar wohl mit einem

edeln Charakter zuſammen beſtehen können. Sie dringt in ihn, nur jetzt etwas vom Stolze fahren zu laſſen, da er in Gefahr ſtehe das Ziel ſeines Ehrgeizes zu verlieren; ſie macht es ihm zur Ehrenſache, jetzt, da es ſich um die Erlangung der höchſten Macht handelt, der Klugheit nichts zu vergeben. Aber dieſe Klugheit des Ehrgeizes, die ſich Coriolan vorſetzt, wird ſogleich wieder durch die Leidenſchaft des Stolzes zu Schanden gemacht. Sehr gut kennt Brutus ihn. Er ſagt ſehr richtig:

„Reizt ihn zum Zorn ſogleich! — —
Brauſt er auf, ſo zügelt
Ihn nichts zur Mäßigung; dann redet er,
Wie's ihm um's Herz iſt und das fördert uns
Ihm das Genick zu brechen."

Als der Tribun ihn der Volksverrätherei anklagt, bringt dieſe Anklage ihn gänzlich außer Faſſung, er vergißt alle Rückſicht, die breite Fluth des wieder aufbrauſenden Stolzes durchbricht nun alle Dämme, dieſer empörte Stolz iſt ſtärker als die kühle Reflexion. In der gänzlichen Verblendung ſeiner edeln, aber vom Sturmwind der Leidenſchaft im Innerſten aufgewühlten ſtolzen Seele hält er es ſogar nun für ehrenhaft, ſeinem Vaterlande den Rücken zu kehren, ja Krieg gegen Rom zu erheben, um „ſo ausgedehnte Rache zu nehmen, als das Aelteſte abſteht vom Jüngſten." Er erſcheint als Bettler in Antium, im Hauſe ſeines Todfeindes Aufidius. Er nennt ihm ſeinen großen Namen, „das einzige, wie er ſagt, was ihm geblieben, was ſein undankbar Vaterland ihm hat gelaſſen." Er zieht das römiſche Kriegskleid aus und zieht im Kriegskleid der Volsker vor Rom. Die Mutter

tritt ihm vor den Thoren entgegen. Erſt ſie hält ihm die wahre Geſtalt der Ehre, die ihm aus der erbitterten Seele entſchwunden iſt, entgegen, indem ſie ihm vorhält:

„Die Chronik lautet: Edel war der Mann,
Doch ſeine letzte That löſcht alles aus.
Sein Land zerſtört' er und ſein Name bleibt
Ein Abſcheu allen künft'gen Zeiten."

Von der blinden Leidenſchaft kommt jetzt Coriolan zur lichten Beſonnenheit zurück, aber er ahnt es nun zugleich auch, daß es ihm die Volsker mit dem Leben büßen laſſen werden, wenn er von ihnen zurücktritt. Dies iſt der Kernpunkt des tragiſchen Intereſſes, das Coriolan in uns erweckt. Er ruft aus in dem entſcheidenden Momente der Umkehr:

— — „O Mutter! — Die Schwerter
Von ganz Italien und die Waffen alle,
Die ihm verbündet ſind, ſie hätten dieſen Frieden
Nicht machen können — —
— — doch euer Sohn!
Glaubt es, o glaubt es, gar gefährlich für ihn
Habt ihr ihn überwunden, wenn nicht gar zum Tode."

Es ſiegt der Edelmuth in Coriolan über den Durſt nach Rache; aber der Tod, den er vorausgeſehen hat, übereilt ihn, indem jetzt auch die Fremden, Aufidius und die Volsker ihn mit demſelben ehemals von den Tribunen ihm entgegengeſchleuderten Worte anklagen, dem Worte Verräther und ihn darauf erſchlagen.

Es iſt hier alſo in Coriolan ein zwar edler, kräftiger und feſter, aber maß- und rückſichtslos übergreifender, von der Klugheit nicht geleiteter Ehrgeiz

individualiſirt. Es findet dieſer Ehrgeiz, den der Stolz und Standeshochmuth übermeiſtert und in die Verblendung einer unedeln Rache dahinreißt, nur zuletzt wieder ſich zurecht, büßt aber nun auch zugleich die Schuld, die er auf ſich geladen hat. Er bricht in dem Momente zuſammen, wo ihn aus Aufidius Munde der Vorwurf der Verrätherei trifft, derſelbe Vorwurf, der ihm einſt aus der Tribunen Munde in Rom ſo in Wuth geſetzt hatte. Die falſche Stellung, in die Coriolan ſich bei den Volskern gebracht hat, zieht ihm den Untergang zu; durch dieſelben Volsker, mit denen er geſündigt hat, als er mit ihnen vor ſeine Vaterſtadt zog, wird er beſtraft.

Die eigentliche Tragödie des Ehrgeizes als Leidenſchaft, die Shakespeare geſchrieben hat, iſt Macbeth. Der Heroismus des Ehrgeizes iſt in Macbeth individualiſirt. Macbeth's Ehrgeiz iſt von Grund aus heroiſch. Ihn blendet der Glanz und die Macht der Königskrone als ſolche. Aber dieſer Ehrgeiz iſt verbrecheriſch, egoiſtiſch. Macbeth iſt undankbar gegen ſeinen König Duncan, der ihn mit Ehren überhäuft hat. Er tödtet in ihm ſeinen Blutsverwandten und Gaſtfreund, den Mann, von dem er ſelbſt ausſagt:

„Daß ſeine Tugenden gleich Engeln mit
Poſaunenzungen zeugen werden gegen
Das Tiefverdammungswürd'ge ſeiner Wegraffung
Und Mitleid, wie ein nacktes neugebornes Kind,
Wie Windſtoß ſauſend oder Himmelscherubim,
Auf unſichtbaren, luft'gen Roſſen ſchwebend,
Die Schreckensthat vor jedes Auge blaſen werden,
Bis Thränenfluth ertränkt den Sturm."

Aber Macbeth erliegt, wie der Urvater der Menſchen der Verführung ſeines Weibes. Dies iſt das Moment, das ſeine Schuld zwar nicht aufhebt, auch nicht geringer macht, aber ihr doch eine mildere Färbung verleiht. Wir wiſſen zwar genau, daß der erſte Gedanke an die Ermordung Duncan's in ihm ſelbſt aufgetaucht iſt, daß deshalb ſchon die Hauptſchuld nicht von ihm abgewälzt werden kann, aber wir ſehen doch auch an ihm, daß das ſittliche Bewußtſein ſich lange gegen die ihn drängende Verführerin wehrt, er ſchwankt lange, ehe er den Mord thut, er iſt kein kalter, fühlloſer, boshafter Mörder, er hat nicht Luſt an der Bosheit, wie Richard III. Seine Gemahlin, die dämoniſch-inſpirirte, raſch entſchloſſene, blutige Lady Macbeth ſchildert ihn ſelbſt:

„Ich fürchte deine
Gemüthsart, die zu voll der Milch iſt zahmer
Leutſeligkeit, den nächſten Weg zu wandeln.
Du möchteſt groß ſein, biſt nicht ohne Ehrgeiz,
Doch ſoll die Bosheit nichts damit zu ſchaffen haben.
Was du willſt höchlich, willſt zugleich du heilig.
Willſt nicht falſch ſpielen und doch falſch gewinnen.
Dir fehlt, o Macbeth etwas, das dir zuruft:
Dies mußt du thun, wenn du mich haben willſt."

Sie ſelbſt entſchließt ſich daher, nun dieſen Zuruf „du mußt" an ihn ergehen zu laſſen. Sie inſpirirt ſich zu dieſer dämoniſchen Rolle in dem berühmten Monologe:

„Kommt, kommt, ihr Geiſter,
Die Mordgedanken brüten, und entweibt
Mich hier! Erfüllt vom Scheitel bis zur Sohle
Voll bis zum Rand mich mit der wild'ſten Grauſamkeit.

Macht dick mein Blut, verſtopft der Reue Weg und Eingang,
Daß nicht mitleid'ge Mahnung der Natur
Den großen Vorſatz mir erſchütt're, noch ſich Frieden
Dazwiſchen dräng'. Legt euch an meine Bruſt,
Macht' mir die Milch zu Galle, höll'ſche Legionen!"

Während Macbeth im Angedenken der Tugenden des Königs ſich zuruft:

„Kein and'rer Sporn dient mir, um aufzuſtacheln
Die Weichen des Entſchluſſes, als allein
Schwellender Ehrgeiz, der ſich überſtürzt
Und jenſeits niederbricht"

während er Lady Macbeth mit den Worten entgegentritt:

„Wir wollen doch
Auf dieſer Bahn nicht weiter gehn"

packt dieſe in Erwiederung auf dieſe zahmen Worte die ganze dämoniſche Gewalt ihrer durch die Selbſtinſpirirung gewonnenen geheimen Kräfte zuſammen und gießt ſie über ihn aus:

„— — War denn die Hoffnung trunken,
In die du dich gehüllt? Schlief ſie ſeitdem?
Und wacht ſie auf jetzt, um ſo grün und blaß zu ſchau'n
Auf das, was ſie ſo frei gethan? Von dieſer Zeit
Acht' ich ſo deine Lieb' auch. Fürchteſt du
Derſelbe Mann zu ſein in That und Kraft,
Der du im Wünſchen warſt? Möcht'ſt du das haben,
Was du erkannt haſt als des Lebens Schmuck
Und doch als Memme leben in der Selbſterkenntniß?
Indem ſtets auf „Ich möchte" folgt: „Ich wag' es nicht,"
Dem armen Kätzchen gleich im Sprüchwort."

In dieſen Worten trifft Lady Macbeth die beiden verwundbarſten Stellen in ſeinem Herzen. Einmal ſpricht ſie einen Zweifel aus gegen ſeine Liebe, ſie meint, daß es ihm doch damit kein rechter Ernſt ſei.

Macbeth aber umfaßt ſeine Gemahlin mit der höchſten Zärtlichkeit. Und ſodann zieht ſie ſeinen Mannesmuth, ſeine Tapferkeit in Zweifel, ſie nennt ihn eine Memme.

Erſt hierauf endlich entſchließt ſich Macbeth, am Ende des erſten Acts. Im Anfang des zweiten brechen noch einmal in einem einſamen Monologe alle Schrecken, die ſchon der blutige Vorſatz allein mit ſich führt, über ihn herein, dennoch aber ſtürzt er fort und mordet den König. Er kommt dann die Treppe herunter und ſagt zu Lady Macbeth:

„Sie iſt gethan, die That.“

Aber gleich darauf bricht auch das innere Gericht in ihm an. Indem er auf ſeine blutigen Hände blickt, ruft er:

„Das iſt ein traur'ger Anblick!“

Er erinnert ſich, wie es ihm immer in den Ohren getönt habe:

„Macbeth wird nie mehr ſchlafen.“

Jedes Geräuſch erſchreckt ihn:

„Woher kommt das Klopfen?
Wie ſteht's mit mir, wenn jed' Geräuſch mich blaß macht!
Was ſind das hier für Hände! Ha! ſie reißen
Die Augen aus mir! Ach, wird wohl der ganze
Neptunus-Ocean dies Blut rein waſchen
Von meiner Hand? Nein, eh'r wird meine Hand
Der Waſſer Unermeßlichkeit durchpurpurn
Und roth das Grüne färben.“

Er ahnt ſchon alle Qualen des Selbſtbewußtſeins, indem er ſagt:

„Die That zu wiſſen? Lieber mich nicht wiſſen!“

Darin, daß ſo unmittelbar hinter der That bei Macbeth das Gericht hereinbricht, darin liegt der

Grund des mitleidsvollen Intereſſes, das wir ihm ſchenken müſſen. Rührend iſt ſeine Klage:

„Mein Lebensweg
Hat ſich in's trockne, gelbe Laub verloren,
Und das, was Hohes Alter ſoll begleiten,
Gehorſam, Ehr' und Lieb', ein Kreis von Freunden,
Darnach darf ich nicht fragen; aber ſtatt dem
Fluch, laut nicht, aber tief, Mundehre, Schall,
Den gern das arme Herz verſagte, dürft' es."

Wir ſehen es kommen, daß der Mann, der, ſtatt das höchſte Glück der Erde zu erreichen, wie er vermeinte, ein unermeßliches Unglück ſich aufgebürdet hat, ohnfehlbar im Wahnſinn der Verzweiflung endigen wird. Die Unſtätigkeit ſeines Geiſtes gleicht dem Wogengedränge eines Seeſturms. Ein fieberhafter Wahnſinn bemächtigt ſich Macbeth's mit immer wachſender Kraft, er lebt nur noch in einem wachenden Traume. Nach der Banquetſcene im dritten Act, wo Banquo's Geiſt erſcheint, nach der Hexenſcene im vierten Act, nach der Nachricht von Lady Macbeth's Tode im fünften Act, ſteigert ſich die Selbſtübertäubung ſeines Gemüth's, das in ſeinen Grundfeſten erſchüttert worden iſt, immer höher und höher, bis zu einer verrückten Wildheit. Er prahlt und wird ruhmredig:

„Vergeſſen hab' ich ganz, wie's thut ſich fürchten.
Einſt war 'ne Zeit, da ſchüttelte der Froſt mich,
Hört' ich ein Nachtgeſchrei. Mein Haarbuſch ſträubte
Ob einer grauſ'gen Kund' und bäumte ſich
Als wär' drin Leben. Jetzt hab' ich mich voll
Geſchmauſt mit Schauern; das Entſetzliche
Iſt meinen Mordgedanken ſo vertraut,
Daß nichts mir Schrecken macht."

Er kann aber nur noch toben und wüthen. Tumult und Auflöſung iſt Alles in und außer ſeinem Geiſte. Mit den Worten der deſperateſten Lebensüberſättigung:

„Gemach werd' ich der Sonne mißvergnügt
Und wollt' der Erdbau wäre ungefügt!
Zieht die Sturmglocke! Blaſ' Wind, komm Verderben,
Den Harniſch auf dem Rücken, woll'n wir ſterben!"

ſtürzt er in die Schlacht und wird von Macduff erſchlagen.

In der Tragödie Richard III. iſt das Dämoniſche und Infernaliſch-Egoiſtiſche der Leidenſchaft des Ehrgeizes individualiſirt. Der Ehrgeiz tritt hier auf in der abſchreckendſten Geſtalt, als die nackte Fühlloſigkeit und Härte der Deſpotie, als die kälteſte Brutalität, als der ausgeſprochene Egoismus einer ganz liebeleeren Seele, als die nackte hölliſche Bosheit, mit teufliſcher Heuchelei verbunden. Richard iſt ein vollendeter Böſewicht, „ein Schwein, ein Hund, ein Bär, ein wilder Eber." Aber er iſt doch kein gemeiner Verbrecher, er iſt durch und durch ein großartiger, gigantiſcher, obſchon diaboliſcher Heros, ein rauher, entſetzlicher, aber geiſtesklarer, im Humor der Bosheit behaglich ſich ſelbſt genießender geharniſchter Teufel und Dämon. Ich habe bereits angeführt, wie er gleich mit den Worten auftritt:

„Ich bin gewillt ein Böſewicht zu werden."

Die Motive dieſes Entſchluſſes ſtehen im 3. Theil von Heinrich VI. Act 3. Scene 2.

„Im Mutterleib ſchwor Liebe mich ſchon ab,
Und daß ihr ſanft Geſetz für mich nicht galt,

Beſtach ſie die gebrechliche Natur.
Den Arm wie dürr' Geſträuch mir zu verſchrumpfen,
Auf meinem Rücken einen neid'ſchen Berg zu ſetzen,
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, ſitzt,
Die Beine von ungleichem Maß zu bilden,
An jedem Theil mich ungeſtalt zu formen,
Gleich wie ein Chaos oder Bärenjunges.
— — — — — — — —
Weil denn die Erde keine Luſt mir bietet
Als herrſchen, zügeln, unterjochen ſolche,
Die beſſer von Geſtalt ſind als ich ſelbſt,
So ſei's mein Himmel, von der Krone träumen.
— — Ich will den Weg mit blut'ger Art mir hau'n!
Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden
Und „Schön" da rufen, wo mein Herz ſich kränkt,
Die Backen mit erzwung'nen Thränen feuchten,
Die Stirne modeln nach Gelegenheit.
Ich will mehr Schiffer als die Nix ertränken,
Mehr Gaffer tödten als der Baſilisk,
So gut wie Neſtor einſt den Redner ſpielen,
Verſchmitzter täuſchen als Ulyſſes konnt',
Und Simon gleich ein zweites Troja nehmen.
Ich kann noch Farben dem Chamäleon leihen,
Verwandeln mich wie Proteus, nach Gewinn
Und in die Schule nehmen den mörd'riſchen Macchiavelli."

Alles was Richard im Sinn hat, iſt ſchon in Act 5. Scene 6 deſſelben 3. Theils von Heinrich VI. ausgeſprochen:

„Der Prinz und König Heinrich ſind jetzt fort,
Nun mußt du, Clarence, d'ran und dann die andern,
Ich achte mich für ſchlecht, bis ich der Beſte bin."

Ich habe des Gewebes von Verſtellungskunſt, Frechheit und Bosheit gedacht, mit welcher Richard, in der Scene des Drama's ſeines Namens mit Lady Anna, dieſe ſchwache und unedle Frau bethört, beſtrickt,

über ſie den unerwartetſten Sieg davon trägt. Was die Honigworte der geiſtigen Uebermacht, die aus einem verkrüppelten, häßlichen, ſelbſt für Hunde widerlichen Körpergehäuſe herauswirkt, ausrichten können, das ſehen wir aus dieſer weltberühmten Scene des bucklichen, ſchrecklichen Richard's mit Lady Anna. Als ſie fortgegangen iſt, triumphirt er:

„Ward je ein Weib in dieſer Laune wohl gefreit? — —
— — — — — — — — —
Gott, ihr Gewiſſen, alles wider mich,
Kein Freund, um mein Geſuch zu unterſtützen,
Als Heuchlerblicke und der baare Teufel
Und doch gewinn' ich ſie.
— — — — — — — — —
Ich irrte mich in mir die ganze Zeit.
So wahr ich lebe, kann ich's gleich nicht finden,
Sie find't, ich ſei ein wunderhübſcher Mann.
Ich will um einen Spiegel mich bemüh'n
Und will mir ein und zwei Schock Schneider halten,
Die ſollen mir moderne Trachten ausſtudiren.
Da ich bei mir in Gunſt gekommen bin,
So will ich mir's auch etwas koſten laſſen."

Durchglüht von der heimlichen Freude über das Gelingen dieſes Hauptſtreichs der Verſtellung wurzelt er ſich nur noch immer tiefer im verruchten Boden der Heuchelei feſt und zeigt ſich als behaglichſter Böſewicht. Gleich in der nächſten Scene ſagt er zu der Königin:

„Kann denn ein ſchlichter Mann nicht harmlos leben?
Weil ich nicht ſchmeicheln kann und zierlich ſprechen
Und lächeln, ſtreicheln, hintergeh'n und kriechen,
Kratzfüßelnd wie ein Franzmann und ein Affe,
So hält man mich für einen häm'ſchen Feind."

Er feiert von jetzt an lauter Triumphe durch die vorgenommene Maske der Scheinheiligkeit. Im vollen Wonnegefühl des bewährten Zutrauens zu sich selbst hat er so sein rechtes Behagen an sich selbst und genießt sich selbst in der rastlosesten Thätigkeit. Er meint:

„Ich thu' das Böse, schreie aber selbst zuerst.
Das Unheil, das ich heimlich angestiftet,
Leg' ich als schwere Last den andern auf — —
Dann seufz' ich und nach einem Spruch der Bibel
Sag' ich: „Gott heißt uns Gutes thun für Böses"
Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin."

So mordet er den Herzog von Clarence, der ihm auf dem Gange zum Throne im Wege steht.

„Richard, sagt Vischer, übersieht alle; indem ihn kein Gewissen abhält, dies Uebersehen unbedingt zu mißbrauchen, so ist er selbst eine ganze ungetheilte Natur, vergnügt in dieser seiner Ganzheit, harmlos in diesem directen Dasein, das doch wie Höllenstein alles Dasein rings um ihn zerfrißt. Er ist eine lustige Person zum Entsetzen, der schrecklichste Hanswurst, den die Phantasie erschaffen kann."

Richard erklärt in seinen Monologen immer zum voraus ganz dürr und naiv, was für neue Teufeleien er ausbrütet. Aber der Welt gegenüber hält er immer mit dem bewußtesten und behaglichsten diabolischen Humore, der sich tief innerlichst freut, wie er die Andern täuscht, die Maske der Heuchelei fest. Er sagt zu König Eduard:

„In Feindschaft stehen ist mein Tod, ich haß' es
Und wünsche aller guten Menschen Liebe. — —

Ich kenne niemand, der in England lebt,
Mit dem mein Herz nur grollte um ein Jota,
Mehr als ein heute Nacht geborenes Kind.
Ich danke Gott für meinen Demuthssinn."

Als Eduard gestorben ist, stößt er sofort wie ein Geier auf dessen zwei Kinder, die jüngern Prinzen von Wales und von York. Die Prinzen necken und höhnen ihn; hier zum erstenmal kann Richard mit seinem Witz gegen sie nicht aufkommen, sein Aerger bricht in den Worten über York aus:

„O, 's ist ein schlimmer Bube,
Kühn, lebhaft, sinnreich, altklug, schnell gefaßt."

Richard hat aber schon in dem Gespräche mit dem Prinzen Worte fallen lassen, die darauf deuten, daß ihr Untergang bei ihm beschlossen sei:

„Schon klug so bald, sagt man — wird niemals alt."

und weiter:

„Leicht folgt frühzeit'gem Frühling kurzer Sommer."

Darum ist seine Verlegenheit nicht so gar groß, er scherzt am Schlusse der Scene wiederholt mit dem Herzog von Buckingham und Sir Catesby.

Ehe noch die Prinzen fallen, zeigt Richard in der Scene der Verurtheilung des Lord Hastings die vollendetste Verstellung. Er täuscht den Lord bis auf den letzten Augenblick. Der Lord selbst meint:

„Er sieht so mild und freundlich aus heut' morgen."

Mit der unbefangensten Miene bestellt er sich bei dem Bischof von Ely Kirschen aus dessen Garten zu Holborn. Plötzlich endlich aber trifft den Lord Hasting der tödliche Schlag:

„Du bist ein Verräther!
Herab mit seinem Kopf! Ja, bei St. Paul,
Ich sitze nicht zu Tisch, bis ich dies sehe."

Die Execution erfolgt auf der Stelle. In heilloser Naivetät tritt darauf die Heuchelei heraus bei der Scene der Annahme der Krone:

„Groß ist meines Geistes Armuth,
Sehr mächtig und sehr zahlreich meine Fehler,
Daß ich mich lieber bärg' vor meiner Hoheit,
Ein Schiff, das nicht der hohen See gewachsen.
— — — — — — — —
Ich passe nicht zu Majestät und Würde,
Ich bitt' euch, nehmt's nicht übel auf, ich kann
Euch nicht nachgeben und ich will es nicht."

Aber endlich doch, als Buckingham und die Bürger-Deputation abgegangen ist, sagt er:

„Ruft sie zurück, ich bin kein Stein, bin nicht
Für euer freundlich Bitten undurchdringlich,
Läuft es auch gegen Herz mir und Gewissen.
Mein Vetter Buckingham und weise Männer,
Da ihr mir Glück wollt auf den Rücken laden,
Um es zu tragen, ob ich mag, ob nicht,
So muß ich in Geduld die Bürde nehmen.
— — — — — — — —
Es weiß es Gott und ihr seht's auch zum Theil
Wie fern ich von dem Wunsch der Krone bin."

Welche teuflische, heimlich triumphirende, behagliche Ironie liegt in den Worten: „ihr seht es auch zum Theil" — denn Buckingham war gerade die verborgene Triebfeder in der ganzen Komödie, die gespielt ward. Er selbst hatte dem König vorher seine Rolle zuertheilt, indem er ihm sagte:

„Und nun nehmt ein Gebetbuch in die Hand,
Stellt links und rechts euch einen Geistlichen,

Daraus zieh' ich dann heil'ge Nutzanwendung.
Laßt das Gesuch so leicht nicht Eingang finden,
Thut mädchenhaft, sagt immer nein und nehmt!"

Im vierten Act, nach der Krönungsscene, da Buckingham seine Mitwirkung zum Morde der Kinder Eduard's verweigert, läßt Richard die Prinzen durch Tyrrel aus dem Wege räumen. In einem Selbstgespräch verräth er wieder ganz dürr und naiv seine weiteren geheimen Pläne:

„Heirathen muß ich meines Bruders Tochter,
Sonst steht mein Königthum auf dünnem Glas.
Erst ihre Brüder morden? Dann sie frein?
Unsich'rer Weg zum Ziel! Doch bin ich einmal
So tief im Blut, daß Sünd' in Sünde reißt,
Bethräntes Mitleid wohnt nicht in dem Aug' hier."

Buckingham kehrt zurück und bittet um die zugesagte Grafschaft Hereford. Richard hört gar nicht auf ihn, hat sich schon schnell entschlossen auch ihn, der ihm nicht mehr willenlos dienen will, fallen zu lassen. Während sie noch reden, hat Tyrrel „die grause blutige That vollbracht." Richard ist sehr zufrieden mit Tyrrel. Er sagt ihm:

„Du sahst sie todt?"

Tyrrel:

„Ja Herr."

Richard:

„Und auch begraben, lieber Tyrrel?"

Indeß hat Anna „dieser Welt Gutnacht gesagt," Buckingham fällt ab von Richard und rebellirt mit Richmond, mit Richmond, der nach dem Bruderskinde Elisabeth trachtet, um das Richard zu freien sich ent-

ſchloſſen hat. Richard iſt noch immer in kühner, ſtraffer-Haltung.

„Sei feur'ge Raſchheit denn mein Lebensſtern!“

Mit dieſen Worten bereitet er ſich zum Kampf. Darauf folgt die Scene, wo ſeine Mutter ihm ſeine Blutſchulden vorhält. Er läßt ihre Stimme mit einem Tuſch von Trompeten und Trommellärm übertäuben:

„Der Himmel höre nicht die Schnickſchnackweiber
Des Herrn Geſalbten läſtern!“

Darauf flucht ihm die Mutter. Unmittelbar auf dieſen Fluch folgt die Scene, wo er um Eliſabeth, die Schweſter der von ihm ermordeten Prinzen freit. Er freit bei der Mutter der ermordeten Prinzen. Auch ſie bethört und beſtrickt er. Von neuem trägt ſeine dämoniſche Ueberredungskunſt den unerwartetſten Sieg davon. Kaum hat er der abgehenden Schwiegermutter den Abſchiedskuß gegeben für ihre Tochter, ſo verſpottet er ſie wieder mit der herbſten Ironie:

„Weichherz'ge Närrin, wankelmüthig Weib!“

Jetzt aber, auf der Höhe aller ſeiner Wünſche, bricht wie ein Donnerſchlag das Gericht Gottes über ihn herein. Ratcliff meldet ihm:

„Gewalt'ger Fürſt, im Weſten längs der Küſte
Wogt eine mächt'ge Flotte — —
Man meinet, Richmond ſei ihr Admiral.“

Hier kommt der Wendepunkt in Richard's Charakter. Von nun an bricht die Haſt und Wuth aus. Es ſchwindet die Beſonnenheit, die ihn zeither immer begleitet hat. Barſch fährt er ſeine Umgebungen an. Er ſagt zu Sir Catesby:

„Achtloſer, blöder Schuft,
Was ſtehſt du hier und gehſt nicht hin zum Herzog?“

Als Catesby erwiedert:

„Erſt, mächt'ger Fürſt, erklärt Eur' Hoheit Meinung,
Was von Eur' Gnaden ich ihm melden ſoll,“

ſucht es Richard mit einem Schmeichelworte wieder gut zu machen:

„Wahr, guter Catesby! Werben ſoll er gleich!“

Richard ſucht ſeinen Kummer durch eine gewiſſe familiaire Weichherzigkeit und Luſtigkeit gegen ſeine Umgebungen zu verbergen. Dieſe Stimmung iſt der anbrechenden Verzweiflung und des endlichen Sturzes gewöhnlicher Vorbote. Wir treffen eine ähnliche Weichherzigkeit bei Antonius in Antonius und Cleopatra vor ſeiner Kataſtrophe. Enobarbus ſagt, als Cleopatra ſich darüber wundert:

„'s iſt eine von den wunderlichen Launen,
Die aus der Seele treibt der Gram.“

Und ſie iſt ganz aus dem Leben gegriffen. Augenzeugen berichten, daß die ganz gleiche Stimmung bei Carl X. in der Juliusrevolution und bei dem Herzog Carl von Braunſchweig vor ſeiner Flucht bemerkt worden iſt. Richard ſchlägt die Boten, die neue Zeitung bringen und bietet ihnen dann Beutel an, um die Schläge zu heilen. Im fünften Act, im Feld bei Bosworth, ſcherzt Richard wieder mit Norfolk:

„Norfolk, nicht wahr, wir müſſen Schläge fühlen?“

Man ſieht es ihm an, er hat ein Bedürfniß, ſich an Menſchen anzuklammern, er hat eine rückkehrende Sehnſucht, Theilnahme von ihnen zu erfahren.

Die düſterſte Stimmung drängt ſich aber aus den unmittelbar darauf folgenden Worten heraus:

„Hier ſchlagt mein Zelt auf. Heute ſchlaf' ich hier,
Wo aber morgen? — Es iſt alles eins."

Er kann nicht eſſen. Höchſt gnädig entläßt er Norfolk:

„Mein guter Norfolk, eil' auf deinen Poſten!
Sei mit der Lerche wach, mein lieber Norfolk!"

Er verlangt darauf nach einem Becher Wein und nach einem Nachtlicht. Er klagt:

„Ich habe nicht die Rüſtigkeit des Geiſtes,
Den friſchen Muth, den ich zu haben pflegte."

Er ſchläft ein. Seinen Schlaf ſtören böſe Träume, die in den elf aufſteigenden Geiſtern der von ihm Gemordeten ſinnlich gemacht werden. Sie alle rufen: „Verzweifl' und ſtirb!" Darauf folgt der unübertreffbare Monolog, der mit ſo erſchütternder Wahrheit die Qualen des inneren Gerichts und der Verzweiflung ſchildert.

„Ein and'res Pferd! Verbindet meine Wunden.
Erbarm' dich Jeſu! Still, ich träumte nur.
O feig Gewiſſen, wie du mich bedrängſt!
Das Licht brennt blau. Iſt es nicht Mitternacht?
Ein kalter Angſtſchweiß deckt mein zitternd Fleiſch.
Was fürcht' ich denn? Mich ſelbſt. Sonſt iſt hier niemand."

Nun klammert er ſich unwillkürlich an die Selbſtliebe, wie er ſich früher unwillkürlich an die Theilnahme der Menſchen angeklammert hatte.

„Richard liebt Richard; das heißt Ich bin Ich.
Iſt hier ein Mörder? Nein. Ja, ich bin hier.
So flieh! Wie? vor mir ſelbſt? Mit gutem Grund:
Ich möchte rächen. Was? Mich an mir ſelbſt?
Ich liebe ja mich ſelbſt. Wofür? Für Gutes,

Das ich je ſelbſt hätt' an mir ſelbſt gethan?
O leider nein, vielmehr haß' ich mich ſelbſt
Verhaßter Thaten halb', die ich verübte."

Zuletzt muß er ſich ſelber verurtheilen:

„Ich bin ein Schurke. Doch ich lüg', ich bin's nicht.
Thor, rede gut von dir! Thor, ſchmeichle nicht!"

„Hier, ſagt Viſcher, redet ein fremder Geiſt aus Richard und doch ſein eigner; es iſt der absolute Geiſt, der ihn zugleich objectiv als Geſchichte richtet. Dieſer Geiſt ſteigt aus einem Abgrunde, welchen Richard ſelbſt nicht in ſich ahnte, es iſt ein Geiſt, den er abſchütteln möchte wie ein wildes Pferd den Reiter, der aber angewurzelt ſitzt — denn Pferd und Reiter ſind derſelbe — und der nun dem ſchäumenden und bäumenden Rappen die Sporen tief in die Waichen drückt und ihn in ſeinen Untergang ſtachelt."

Richard, dieſer kalte, furchtbare, liebeleere, einſame Egoiſt, bei dem man kaum einen leichten Anflug menſchlich fühlender Weichheit wahrgenommen hat, muß es erfahren, daß das ſittliche Selbſtbewußtſein ſich furchtbar an ihm rächt, es taucht immer mächtiger das zurücktretende Bedürfniß nach Liebe in ihm auf. Er kann die furchtbare innere Einſamkeit, deren er immer mehr inne wird, gar nicht mehr ertragen. Die rührendſten Worte, die er ſpricht, ſind die:

„Ich muß verzweifeln. Keine Creatur
Liebt mich, und ſterb' ich, ſo bedauert mich
Nicht eine Seele. Warum ſollten ſie's?
Hab' ich doch kein Erbarmen mit mir ſelbſt."

Hier iſt es, wo ſich aus Richard, dieſem wilden, kalten, fühlloſen Raubthiere zeither, wieder der Hauch

einer menſchlich fühlenden Seele zum erſtenmale Luft macht. Freilich überſchleicht ihn dieſe ſanftere Regung nur unwillkürlich, aber um deſto erſchütternder wirkt ſie. Sie wirkt wie jene ſanften Mollaccorde und Mollgänge, die manchmal in den Beethoven'ſchen Symphonien unerwartet, wie Sonnenblicke, den wilden harten Sturm der im prestissimo des Durſatzes daher brauſenden Leidenſchaft durchbrechen. Dieſe Sonnenblicke verſöhnen uns wieder mit der verderbten, entwürdigten menſchlichen Natur in Richard; ſie mildern den Abſcheu gegen den Verbrecher, da wir ſehen, er muß doch zuletzt wider Willen noch vom Feuer der Liebe, deren Bedürfniß ſich die verhärtetſte Menſchennatur nicht entziehen kann, ſich die durch den Egoismus zu Eis eingefrorne Seele aufthauen laſſen.

Richard iſt jetzt ſo mürbe, daß er ſich einen Kalender reichen läßt, um, da die Sonne nicht ſcheint, zu ſehen, wann ſie aufgehe. Er findet, daß ſie ſchon vor einer Stunde aufgegangen ſein müſſe. Darauf klagt er:

„Das wird gewiß ein ſchwarzer Tag für — Jemand."

Er wagt ſich ſelbſt nicht mehr zu nennen. Er verfällt in troſtloſes Brüten, welches die Worte, die er vor ſich hinſagt, meiſterhaft andeuten:

„Die Sonne will ſich heut' nicht blicken laſſen
— — — — — — — —
„Nicht ſcheinen heute?"

Endlich entreißt ihn Norfolk's Aufruf:

„Auf, auf, mein Fürſt, der Feind ſtolzirt im Feld!"

ſeiner ſchrecklichen Einſamkeit mit ſich ſelbſt. Er ſtellt

ſich an die Spitze ſeiner Truppen. In der letzten Anrede an dieſelben athmet der volle Stolz und die ganze Verachtung des Engländers gegen die Franzmänner, die Richmond aus der Bretagne herübergeführt hat. Richard ſteht noch einmal da in ſtraffſter, tapferſter Haltung, als König von England:

„Peitſcht dies Geſindel über's Meer zurück!
Stäupt dieſes Lumpenvolk von Frankreich fort!
Die unſ're Väter oft in ihrem Lande
Erſchlagen, durchgedroſchen und gewalkt
Und ſie der Schmach urkundlich preisgegeben!"

In finſter ſchrecklicher Erhabenheit mit den berühmten Worten:

„St. Georg,
Beſeel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!"

ſtürzt er in die Schlacht, und mit dem letzten Ausruf der hülfloſeſten Verzweiflung, die Alles für das blanke Leben opfern will:

„Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich dafür!"

taucht dieſer Dämon zuletzt in den Abgrund der Hölle.

Shakespeare hat die Leidenſchaft des Ehrgeizes noch in mehreren dunkeln Geſtalten geſchildert, aber in keinem Charakter ſo finſter, ſo draſtiſch-tragiſch, als in Richard. Der König in Hamlet kommt den dunkeln Rembrandtfarben Richard's nicht entfernt gleich. Auch er iſt ein in Meiſterſchaft der Verſtellung in ſtraffer, kräftiger Haltung ſich darſtellender Charakter. Er ſagt zu Laertes:

„Ihr müßt nicht denken
Wir wären aus ſo trägem Stoff gemacht,
Daß wir Gefahr am Bart uns zupfen ließen,
Als wär' es Spaß."

Aber nur äußerlich erſcheint der König ſtark, innerlich nagt der Wurm des Gerichtes an ihm. Er iſt lange nicht ſo innerlich gefeſtet und geſtählt als Richard. In den einſamen Monologen, namentlich in dem berühmten Monologe:

„O meine That iſt faul! Sie ſtinkt zum Himmel!“

hören wir das Aechzen und Stöhnen einer vom Gewiſſen, dem ſcharfen, unerbittlichen, gewiſſeſten Richter, verſtrickten und umgarnten Seele, die nicht im Stande iſt, ſich frei zu machen. Richard iſt das ganze Stück durch, bis die Worte von der „Flotte Richmond's“ an ihn kommen, durch und durch Herr ſeiner ſelbſt, dämoniſch wie ein unantaſtbarer, ausgebrannter Teufel, bietet er allen Flammen Trotz, mit denen das fluchbeladene Gewiſſen ihm ſein Eiſenherz durchzüngelt. Richard's Ehrgeiz iſt durchaus liebeleer, durchaus egoiſtiſch, die grauſenhafte innere Einſamkeit, in der er ſteht und nur ſich ſelbſt genießt, iſt ein Hauptgrund des furchtbaren Eindrucks, den der ganze Charakter auf uns macht. Bei dem König in Hamlet dagegen iſt es das Band der innigen Neigung und des rückſichtsloſen, völlig ſich hingebenden Vertrauens, das ihn mit der Königin durch das ganze Schreckensgewebe des Verbrechens und ſeiner Folgen hindurch verbindet, welches weſentlich das Entſetzliche dieſes Verbrechens temperirt. Hier und bei Macbeth ſänftigen die menſchlich ſchönen Regungen der ehelichen Zärtlichkeit und Liebe den herben, harten Eindruck der grauſenhaften That, ſo daß der Abſcheu unwillkürlich ſich mildert. Die ſtete, innige Theilnahme der Ehegatten für einander

drängt uns unſere Theilnahme ab. Es rührt uns wider Willen, wenn wir hören wie der König im Hamlet ſagt:

„Ich, es mag
Nun meine Schwäche oder Tugend ſein,
Bin ihr mit Leib und Seele ſo verbunden,
Daß, wie der Stern nur kreiſt in ſeiner Sphäre,
Ich nichts bin ohne ſie."

Bei Coriolan, bei Macbeth, bei Richard III., bei dem König im Hamlet tritt der Ehrgeiz heroiſch auf, antik und mittelalterlich heroiſch, bei Lady Macbeth hat er noch die dämoniſche Beifärbung, bei Richard III. iſt zugleich das Infernaliſch-Egoiſtiſche der Leidenſchaft dargeſtellt. Feiner, mehr modern, klug politiſch tingirt zeigt ſich der weltliche Ehrgeiz bei Bolingbroke, dem ſpäteren König Heinrich IV. in Richard II., zu dem York, ſein Oheim, als er ſich vor dieſem auf die Knie niederläßt, die Worte ſpricht:

„Zeig' Demuth mir im Herzen, nicht im Knie,
Des Ehrerbietung trughaft iſt und falſch."

Noch moderner, hofmäßig und diplomatiſch zeigt ſich derſelbe weltliche Ehrgeiz bei dem eiteln Cardinal Wolſey in Heinrich VIII., deſſen Sturz ein Hauptbeſtandtheil des Stückes iſt. Schlangenklug, kaltberechnend und tiefverſchmitzt ſtellt der geiſtliche Ehrgeiz ſich dar bei dem päpſtlichen Legaten Pandulf in Johann ohne Land und ganz giftig und teufliſch in dem verruchten Cardinal Beaufort in Heinrich VI. An Beaufort wird noch auf der Bühne die Strafe ſeiner Verruchtheit ſchrecklich vollzogen: er ſtirbt in Verzweiflung wegen der Ermordung Gloſter's. Die

ganz kurze Scene, wie Heinrich VI. in seiner heiligenähnlichen Unschuld den Cardinal am Todtenbett besucht, ist eine der drastischsten in Shakespeare. „Hat je, sagt Schlegel, ein anderer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgang des Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen?“

Wie der Ehrgeiz die Hauptpassion bei den Männern ist, ist die Liebe die Hauptpassion der Frauen. Sie ist ihr Element, ihres Lebens Luft und Licht, von der Wiege bis zur Bahre, in allen Lebensstufen, in allen Ausstrahlungen des großen Liebesprismas, in der Liebe des Kindes, der Jungfrau, der Gattin, der Mutter. Shakespeare hat die Liebe in ihrem Glück und in ihrem Unglücke, er hat die jungfräuliche, bräutliche und die eheliche Liebe, die Liebe der Eltern, der Kinder und der Geschwister (in Maß für Maß) mit Meisterschaft geschildert. Wie er bei den ehrgeizigen Männer-Charakteren die ganze Kraft und Stärke seines heroischen Geistes bewährte, so läßt er bei seinen Frauen-Charakteren die Liebe im höchsten Reize aller der Unschuld, Anmuth und Grazie erscheinen, von der seine sanfte Seele erfüllt war. Derselbe Mann, der die Schreckensgestalten des vom finstern Dämon des ganz liebeleeren Ehrgeizes beherrschten Richard's III. und der blutigen Lady Macbeth erschaffen hat, hat auch die zarten, fast ätherischen Gestalten Miranda's im Sturm und Ophelia's im Hamlet, die ganz in der Empfindung der Liebe aufgehen, erschaffen. In Richard III., in Lady Macbeth starren uns die Abgründe der Hölle entgegen, in Miranda und Ophelia

thut ſich gleichſam der Himmel vor uns auf und ein paar Engel ſchweben zu uns hernieder. Miranda und Ophelia ſind die zarteſten Schöpfungen Shakespeare's, wie Richard III. und Lady Macbeth die gewaltigſten ſind. So wahr und natürlich die Empfindung der Liebe iſt, die Miranda und Ophelia durchdringt, ſo iſt doch ſo zu ſagen eben ſo etwas überirdiſch Zartes in ihrem Weſen, wie wir in Richard und Lady Macbeth etwas Dämoniſch-Infernaliſches antreffen. Bei Miranda und Ophelia erſcheint die Liebe als die zarteſte Entfaltung ihrer weiblichen Natur, die gleichſam wie der Kelch einer Blume ſich erſchließt. Das Gefühl, das in ihnen rege wird, iſt gleichſam die unterſte Stufe jener Neigung, die zur leidenſchaftlichſten Erregung geſteigert, bei Julia auf der oberſten erſcheint. Während wir bei Julia den lauten Rauſch einer ſich klar bewußten, ſtarken, entſchiedenen Herzensleidenſchaft erblicken, ſehen wir bei Miranda und Ophelia nur das ſtille Keimen und Knospen einer Naturempfindung zweier noch ganz unbewußt im Himmel ihrer lauteren und engelsreinen Unſchuld lebenden und webenden Seelen. Miranda auf ihrer Zauberinſel ſteht gleichſam in einem reinen, unbefleckten Paradieſe, und eben ſo tritt Ophelia, ihre heilige Einſamkeit verlaſſend, am Hofe wie die Bewohnerin einer andern Welt auf. Beide berührt der Zauberſtab der Liebe und ihre Seelen öffnen ſich wie Blumenknospen dem Strahl der Sonne; von dem Moment an geht in der neuen Empfindung ihre ganze Seele auf. Dieſe Empfindung bleibt aber Empfindung, unſchuldige, reine

und ſtille Empfindung gemäß der ihre ganze Seele erfüllenden Unſchuld, Reinheit und Stille, die Leidenſchaft kommt nicht zum lauten Ausbruche, ſie verharrt im tief in ſich verſchloſſnen zarten Naturhauch.

Miranda in dem ſchönen Drama Shakespeare's „der Sturm," iſt die poetiſche Verklärung der Reinheit und Unſchuld der weiblichen Natur. Miranda iſt das holdeſte Geſchöpf, das die Erde, als ſie noch Paradies war, hervorgebracht hat. Wie Ariel, ihr Diener, der durch die Poeſie zur Beſeelung gebrachte ſtumme Naturlaut, der durch die Lüfte ſäuſelt, iſt, iſt Miranda die in einem weiblichen Weſen verkörperte urweltliche treuherzig ſelige Einfalt der Liebe. Wie die Erde jetzt iſt, gleicht ihr nichts, in ihrer Einfalt iſt ſie eine durch und durch ideale Erſcheinung. Aber Miranda iſt bei aller ihrer paradieſiſchen Liebenswürdigkeit dennoch menſchlich und natürlich gehalten. Sie erſcheint als der volle und ganze Ausdruck deſſen, was in einer verzauberten Einſamkeit die Eindrücke einer reinen, ſtillen und ſchuldloſen Natur aus einem weiblichen Weſen machen können, das unter den Augen und Händen eines ſo weiſen und zärtlichen Vaters, wie Proſpero, herangewachſen iſt. Sie hat nie ein anderes Weſen ihres Geſchlechts geſehen, ſo wie niemals einen fremden Mann. Ihre einzige Geſellſchaft waren die Felſen und Thäler, die Hügel und Wälder ihrer Inſel, die Wolken des Himmels, die Sterne der Nacht, die Wellen des Oceans, ihr erhabener Vater und der ſchnelle Geiſt Ariel mit ſeinen Elfen und der himmliſchen Muſik in den Lüften. Als Fernando, der Sohn

des Königs von Neapel, ſie Act 1, Scene 2 zum erſtenmale ſieht, hält er ſie für:

„die Göttin,
Der jene Lieder tönen.“

Sie aber ſagt von Fernando's Erſcheinung zu ihrem Vater:

„Was iſt das? Ein Geiſt.
Gott, wie's umherſchaut, glaubt mir, Vater,
Es iſt ſo ſchön, doch ach, es iſt ein Geiſt.
— — — — — — — —
Ich möcht, ihn
Ein göttlich Weſen nennen. Auf der Erde
Sah ich noch nie ſo Edles.“

Und als ſie Fernando fragt:

„O holdes Wunder,
Seid ihr ein Mädchen oder nicht?“

antwortet ſie in holder Beſcheidenheit:

„Kein Wunder, Herr,
Doch ganz gewiß ein Mädchen.“

Die Liebeserklärung Miranda's und Fernando's Act 3, Scene 1 iſt das Reizendſte und Zarteſte, was jemals von einem Dichter hervorgebracht worden iſt. Miranda begegnet Fernando vor ihres Vaters Zelle, Holz tragend auf deſſen Befehl. Sie ſagt ihm:

„Ach jetzt, ich bitte,
Plagt euch nicht ſo. Ich wollt' es hätt' der Blitz
Verbrannt die Scheite, die ihr ſchichten müßt.
Legt ab und ruht euch aus. Wenn's brennt,
Wird's weinen, daß es euch ermüdet. Eifrig
Studirt mein Vater, ruhet euch nur aus.
Drei Stunden ſeid ihr ſicher.“

Fernando:

„Liebſte Herrin,
Die Sonne ſinkt, bis ich ganz fertig werde
Mit dem, was ich thun muß.“

Miranda:

„Wenn ihr wollt ruhen,
Will ich die Scheite für euch tragen. Gebt,
Ich trag's zum Haufen.“

Fernando;

„Herrliches Geſchöpf,
Nein, eher ſollen mir die Sehnen krachen,
Der Rücken brechen, eh' ihr ſolcher Schmach
Euch unterzieht und ich ſäß' faul dabei.“

Miranda:

„Mir ſtänd's ſo gut wie euch. Ich würd' es thun
Weit eifriger. Mein guter Wille iſt's,
Ungern thut ihr's — —
Ihr ſeht ermüdet aus!“

Fernando:

„Nein! Edle Herrin, friſcher Morgen iſt,
Wenn ihr da ſeid, zur Nacht. Ich bitte herzlich
(Beſonders um euch in's Gebet zu ſchließen)
Wie nennt ihr euch?“

Miranda:

„Miranda. O mein Vater,
Jetzt brach ich dein Gebot, als ich das ſagte.“

Fernando:

„Bewunderte Miranda! O fürwahr
Der Gipfel der Bewunderung und werth
Das Theuerſte, was auf der Welt es giebt.
Viel Mädchen ſah ich mit Vergnügen, vielmals
Legt ihrer Zungen Harmonie in Bande
Mein allzu willig Ohr; um andern Reiz

Liebt' ich wohl and're Frau'n, jedoch nie eine
So aus der Seele, daß kein Fehl an ihr
Die Liebenswürdigkeit, die von ihr ausging,
Verdunkelt hätte. Aber ihr, ach ihr
So unvergleichlich, so vollkommen, seid
Fürwahr geschaffen aus dem besten Theile
Von jeglichem Geschöpf."

Miranda:

„Ich kenne Niemand
Meines Geschlechts, sah keiner Frau Gesicht
Als meines nur im Spiegel, kenne niemand,
Den ich Mann nennen könnte, als euch selbst,
Mein Freund, und meinen lieben Vater. Welche
Gesichter sonst es giebt, ist mir verborgen.
Jedoch bei meiner Sittsamkeit, dem Kleinod
In meiner Mitgift, niemand wünschte ich
Mir zum Gefährten in der Welt, als euch,
Noch kann die Phantasie ein Wesen bilden,
Das euch gleich käme. Doch ich schwatz' etwas
Zu wild und darin auch vergeß ich noch
Des Vaters Vorschrift."

Fernando:

„Meinem Stande nach
Bin ich ein Prinz, Miranda, König, denk' ich,
(Ich wollt', es wär' nicht so) und würd' nicht länger
Ertragen diese Holzknechtschaft als dulden,
Daß eine Fliege meinen Mund sticht. Hört
Was meine Seele spricht. Vom Augenblick
Als ich euch sah, flog auch mein Herz zu euch
Zu eurem Dienst, da weilt's, daß ihr zum Sclaven
Mich dafür macht, nur euretwegen bin ich
Geduld'ger Scheiteträger hier."

Miranda:

„Ihr liebt mich?"

Fernando:

„O Erd' und Himmel, zeuget für mein Wort,
Mit gnädigem Erfolg krönt, red' ich wahr,
Was ich bekenne. Red' ich falsch, so kehret
Zum Unheil mir die beste Vorbedeutung.
Weit über Alles, was die Welt nur hat,
Lieb', schätz' und ehr' ich euch."

Miranda:

„O ich bin thörigt,
Zu weinen über Freude."

Fernando:

„Worüber weint ihr?"

Miranda:

„Ach über meinen Unwerth, der nicht wagt
Zu bieten, was ich gerne geb', viel weng'er
Zu nehmen, was, sollt' ich's entbehren, doch mir
Tod bringen würde. Aber das ist Tändeln.
Je mehr man so was zu verbergen strebt,
Je größer zeigt sich's. Fort d'rum blöde Klugheit,
Hilf du mir aus, du off'ne, heil'ge Unschuld.
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt,
Wo nicht, so sterb' ich eure Magd. Gehülfin
Zu sein euch, könnt ihr freilich mir verweigern,
Doch eure Dienerin, die will ich bleiben,
Ihr wollet oder nicht."

Fernando:

„O theu'rste Herrin
Ewig bin ich dein Unterthan."

Miranda:

„Mein Gatte denn?"

Fernando:

„Ja mit so will'gem Herzen
Als Knechtschaft Freiheit will. Hier meine Hand."

Miranda:

„Und hier die meine und mein Herz darin.“

Wir ſehen in dieſem ganzen Dialog die ſchönſten Eigenſchaften eines Frauen-Charakters, Güte, Beſcheidenheit und Zärtlichkeit in der ſüßeſten Holdſeligkeit, in der reinſten Unſchuld und in der treuherzigſten Einfalt heraustreten. Hier iſt die lautere Sprache der Natur, nichts erinnert an die entfernteſte Bekanntſchaft mit den conventionellen Formen der Geſellſchaft. Aber dieſe Natur iſt eine durch und durch liebenswürdige Natur, die Reinheit ihrer Empfindung, in der Miranda aufgeht, macht ſie ſo liebenswürdig und deshalb iſt der Eindruck auch ſo ganz befriedigend, daß wir ſie in der Reinheit dieſer Empfindung durch die Liebe ſo ganz glücklich werden ſehen.

Ophelia's Bild iſt das düſtere Gegenſtück zu der treuherzig ſeligen Miranda. Wie bei Miranda dargeſtellt iſt, daß die Liebe auf den höchſten Gipfel irdiſchen Glücks hebt, iſt in Ophelia invidualiſirt, daß es dieſelbe Liebe iſt, die in den Abgrund des tiefſten Leids ſtürzt. Ophelia iſt eben ſo gut und beſcheiden und zärtlich als Miranda und dadurch eben ſo holdſelig, aber während Miranda nur in einem verzauberten Sturme ſteht, nach deſſen Beſchwichtigung ihr die heitern Lüfte des Glücks entgegenwehen, ſteht Ophelia in einem wirklichen Sturme, der den reinen Aether der Liebe ihr verdunkelt und in dem ſie ſchonungslos darniedergebrochen wird. Die holde Miranda, in ihrer reinen Unſchuld einer weißen Waſſerlilie vergleichbar, ſteht ſelig da im Sonnenglanze der Liebe, die arme

Ophelia, ein blaues Veilchen des Waldes, eine Nachtviole, knickt in der dunkeln Nacht ihres Liebeverluſtes der Eishauch des Wahnſinns zuſammen.

Ophelia iſt unter allen Charakteren Shakespeare's der, der unſer tiefſtes Mitleid erweckt, weil ſie ſo durch und durch hold und gut, und dennoch ſo unſäglich unglücklich iſt. Ophelia iſt ſo zart gehalten, daß ſie ſelbſt nicht mit Einem beſtimmten Worte, wie ſie zu Hamlet ſteht, geſteht, Shakespeare läßt es uns nur errathen und das iſt der höchſte Triumph ſeiner Darſtellungskunſt. Erſt ihre Wahnſinnsphantaſien öffnen uns einen Einblick in ihre Seele. In Ophelia lebte die Liebe unbewußt zeither, wie die Seligkeit eines holden Traumes. Sie hat ſich keine Rechenſchaft darüber gegeben. Der verſtellte Wahnſinn Hamlet's, den ſie für wirklich hält und der Tod ihres Vaters durch Hamlet's Hand, verwirren ihr die Sinne und den Geiſt. Und jetzt erſt kehren ſich die geheimſten Tiefen ihrer Seele heraus. Wir ſehen jetzt, wie tief ſie Hamlet geliebt hat und können nun, da ſie in Hamlet ihr Alles verloren hat, nur darüber jammern, daß ihre ſo geheim und verſchloſſen gehaltene Liebe ſo tief, ſtark und innig geweſen iſt.

Nur fünfmal tritt Ophelia auf, einmal im erſten und einmal im zweiten Act; zweimal im dritten und das letztemal im vierten. Dieſes fünfmalige Auftreten und die Erzählung ihres tragiſchen Endes durch den Mund der Königin umſchließt alle Phaſen in der traurigen Kataſtrophe ihres Lebens und ihrer Liebe.

Im erſten Act, Scene 3 treffen wir ſie in ihrem Hauſe.

Ihr Bruder, der ritterliche Laertes, und ihr Vater, der alte Kammerherr Polonius, machen ihr Vorstellungen über ihre Neigung zu Hamlet, jeder nach seiner Weise. Der Bruder stellt ihr Hamlet's Neigung als ein bloßes „Modeliebeständeln" vor:

„Ein Veilchen in des Frühlings erster Jugend,
„Der Duft, die Werbung eines Augenblicks."

Sie antwortet:

„Nicht mehr als das?"

Er verweist sie darauf auf Hamlet's hohe Stellung, die ihm nicht erlaube, nach freier Wahl zu wählen, er verweist sie auf die zarte Hütung ihrer jungfräulichen Ehre. Er warnt sie:

„O sieh dich vor, nur Furcht giebt Sicherheit."

Sie unterwirft sich mit den Worten:

„Ich will die Wirkung dieser guten Lehren nehmen
Als Hüter in mein Herz."

Dann aber setzt sie hinzu:

— „Doch lieber Bruder
Mach's nicht mit mir, wie ein unwürd'ger Pred'ger,
Der nur den steilen dorn'gen Pfad zum Himmel zeigt,
Dieweil er selbst ein üpp'ger, lock'rer Wüstling
Den Blumenpfad sündlicher Lust betritt
Und seinen eig'nen Rath nicht achtet."

Sie führt damit dem Bruder zu Gemüth, daß es sehr hart für sie sei, diese Lehren erst jetzt kommen zu lassen, da man bisher das Verhältniß mit dem Prinzen geduldet oder ignorirt habe.

Darauf kommt der Vater, er dringt in sie, ihm zu erörtern, wie es mit ihr und Hamlet stehe. Darauf erwiedert sie:

„Er hat mir jüngſt Anträge wohl gemacht
Von ſeiner Neigung.
Ich weiß nicht Herr, was ich davon ſoll denken.
Er hat mit ſeiner Lieb' in mich gedrungen
In Zucht und Sitte.
Und hat ſein Wort bekräftigt, Herr, beinahe
Mit allen heil'gen Himmelsſchwüren."

Als der Vater ihr verbietet von heute an

„Wort und Geſpräch zu wechſeln mit Prinz Hamlet"

unterwirft ſie ſich wieder einfach mit den Worten:

„Ich will gehorchen, Herr."

Im zweiten Act, Scene 1, treffen wir ſie wieder in ihrem Hauſe. Sie macht ihrem Vater Eröffnung von Hamlet's letztem Beſuche:

„O Herr, o Herr, wie bin ich ſo erſchrocken!
Auf meinem Zimmer ſaß ich, Herr, und nähte,
Prinz Hamlet — mit ganz aufgeriſſ'nem Wamms,
Kein Hut auf ſeinem Kopf, die Strümpfe ſchmutzig
Und ungegürtet auf den Knöcheln hangend,
Bleich wie ſein Hemd, die Knie' zuſammenſchlotternd,
Mit einem Blick ſo jammervollen Inhalts,
Als hätte ihn die Hölle losgelaſſen,
Um Greuel kund zu thun — ſo tritt er vor mich."

Polonius:

Verrückt um dich aus Liebe?"

Ophelia:

„Herr, ich weiß nicht,
Allein ich fürcht' es wahrlich."

Polonius:

„Was ſagt' er?"

Ophelia:

„Er nahm mich bei der Hand und hielt mich feſt,
Trat vor dann, um die Länge ſeines Armes,
Und mit der andern Hand hier über ſeiner Braue,

Sah so durchforschend er mir in's Gesicht,
Als wollt er's zeichnen. Lange stand er so,
Am Ende meine Hand ein wenig schüttelnd
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend
Holt' er einen so tiefen Jammerseufzer,
Als wollt' er seinen Leib zersprengen,
Sein Dasein enden. Dann ließ er mich gehn.
Und mit dem Kopf rückwärts gedreht zur Schulter
Schien ohne Augen er den Weg zu finden.
Ohn' ihre Hülfe ging er aus der Thüre
Und neigte bis zuletzt ihr Licht auf mich."

Der Vater ist betroffen. Er sagt:

„Es thut mir leid.
Sagt, gabt ihr neuerdings ihm harte Worte?"

Ophelia antwortet:

„Nein, guter Herr, nur wie ihr mir befohlen,
Wies Briefe ich zurück und weigerte
Den Zutritt zu mir."

Polonius:

„Das hat ihn verrückt gemacht.
Es thut mir leid, ihn nicht vorsichtig sorgsam
Geprüft zu hab'n. Nur tändeln wollt' er, bangt' ich."

Wir erfahren nicht, was dies letzte Wort des Polonius:

„Das hat ihn verrückt gemacht,"

bei Ophelia für einen Eindruck hervorgebracht hat, wir können es aber errathen. In einem Gemüth, das so tief innig und beschaulich wie Ophelia's Gemüth ist, muß die bloße Vorstellung, Schuld, wenn auch nur mittelbare Schuld an Hamlet's Unglück gewesen zu sein, die ganze Zärtlichkeit der Theilnahme und des Mitleids aufwecken. Hätte sie Hamlet auch früher noch, ihrem Vater gehorsam, aufgeben können,

jetzt kann sie es nicht mehr. Ihr Vater selbst hat seinen Irrthum eingestanden, daß Hamlet nur mit ihr tändeln habe wollen, er hat es eingesehen, daß hier bittrer Ernst sei. Hamlet ist unglücklich durch sie, sie muß ihn nun um so inniger lieben, um ihn wieder glücklich zu machen.

In dieser Stimmung treffen wir Ophelia im dritten Act, Scene 1, bei Hofe. Der König hat Hamlet bestellt, um wie von ungefähr Ophelien hier zu treffen, er selbst will mit Polonius ihr Gespräch belauschen, um zu erfahren:

„Ob das der Liebe Qual sei oder nicht,
Was ihn so leiden macht."

Die Königin sagt darauf zu Ophelia:

„Was euch betrifft, Ophelia, wünsch' ich,
Daß eure Schönheit der beglückte Grund sei
Von Hamlet's Wildheit. Eure Tugend hoff' ich
Bringt dann zurück ihn zum gewohnten Weg
Zu eurer beiden Ehre."

Ophelia antwortet auch hierauf, sich unterwerfend, einfach:

„Gnäd'ge Frau, ich wünsch' es."

Diese Worte sind unter allen unbestimmten Worten Ophelia's noch das bestimmteste Bekenntniß ihrer Neigung. Es ist alles, was dieses zarte Wesen von ihrem Herzen entdecken kann, einer Frau gegenüber, die zugleich die Mutter ihres Geliebten ist. Es folgt nun Ophelia's Unterredung mit Hamlet. Sie tritt ihm mit der innigsten Theilnahme entgegen. Indem sie ihm die Angedenken zurückstellt, die sie von ihm

empfangen hat, ſucht ſie mit dem feinſten Gefühle ſeine Stimmung zu erfahren. Sie ſagt ihm:

„Zu den Gaben
Gabt Worte von ſo ſüßem Hauche ihr,
Die reicher ſie gemacht. Ihr Duft iſt hin,
Nehmt ſie zurück. Dem edeln Sinne werden
Die reichen Gaben arm, kränkt uns der Geber.“

Hamlet ruft darauf ſogleich:

„Ha, ha, ſeid ihr tugendhaft?“

Er ſieht das Gezwungene in ihrem Betragen und hält es für Beleidigung, er wird brutal und ungezogen gegen ſie, er behandelt ſie ohne Achtung. Er ſagt ihr:

„Ich liebt' euch ſonſt.“

Ophelia geht darauf ein und antwortet:

„Fürwahr, Prinz, machtet ihr mich's glauben.“

Und als Hamlet, ſie wieder kränkend, ſpricht:

„Ich liebt' euch nicht,“

erwiedert ſie mit der holdeſten Beſcheidenheit:

„Um ſo mehr dann ward ich betrogen.“

Darauf ſagt Hamlet das harte Wort:

„Geh' in ein Kloſter!“

und ergießt ſich nun in einen Strom von bitterer Schmähung gegen ſich, gegen Polonius und gegen Ophelia ſelbſt. Ophelia macht ihrem Schmerze nur durch die Anflehung der Hülfe des Himmels Luft:

„O hilf ihm, lieber Himmel!
Himmliſche Mächte, ſtellt ihn wieder her!“

Zuletzt ſagt er ihr die höchſt bittern Worte:

„Aus Lüſternheit ſtellt ihr euch unwiſſend! geht mir, ich mag davon nichts mehr, es hat mich verrückt gemacht. Ich ſag euch, wir wollen keine Heirathen mehr. Geh' in

ein Kloſter! Und willſt du mit Gewalt heirathen, ſo heirath' einen Narren."

Hier alſo macht ihr Hamlet ſelbſt den Vorwurf, daß ihre Liebe ihn verrückt gemacht habe. Er macht ſie gleichſam zum Inſtrumente, an dem er das tolle Spiel, das er mit ſeinem Wahnſinne treibt, prüfen will. „Es iſt, wie Ludwig Börne in ſeiner berühmten Kritik Hamlet's ſich ausdrückt, eine unbeſchreibliche Häßlichkeit in dieſem Betragen Hamlet's. Er hätte das gute Mädchen eher zur Vertrauten, als zur Hülle ſeines Geheimniſſes machen ſollen." Noch aber hält ſich Ophelia's edle Seele gegen den kalten Eishauch dieſes Nachtſturms. Sie vergißt ſich ganz in dem Geliebten. Sie hört nicht die Kränkung, ſie iſt nur ganz Mitleid für Hamlet. Als der Prinz fortgegangen iſt, bricht ſie in die berühmten ſchönen Worte aus:

„O welch' ein edler Geiſt ging unter hier!
Des Hofmann's Blick, des Kriegers Schwert, des Weiſen Zunge,
Des herrl'chen Staates Roſe und Erwartung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muſter
Und aller Augen Augenziel. Ganz, ganz hin!
Und ich der Frau'n unſeligſte und ärmſte,
Die ſog den Honig der Muſik von ſeinen Schwüren,
Seh' nun die edle, herrſchende Vernunft,
Ein lieblich Glockenſpiel, verſtimmt und rauh,
Der blühenden Jugend ganz entſtelltes Bild
Vom Hauch der Schwärmerei verſengt. Weh mir,
Daß ich ſah, was ich ſah und ſehe, was ich ſehe."

Es folgt nun Act IV., Scene 2, die Scene im Schloſſe, wo Hamlet vor dem Könige und dem verſammelten Hofe die Mordgeſchichte darſtellen läßt.

Er und Ophelia befinden ſich unter den Zuſchauern, Hamlet führt in dem eingeſchlagenen Tone bittern, ungezogenen Spottes mit ihr die Unterhaltung fort. Er beleidigt ſie öffentlich mit ſeinen ungezogenen Reden. Ophelia hält ſich durchaus jungfräulich, ablehnend und theilnehmend zugleich, in beidem zart und lieblich. Auf dieſe Scene folgt die Scene, wo Hamlet den Polonius hinter der Tapetenwand erſticht. Als Ophelia im vierten Act, Scene 5 wieder auftritt, treffen wir ſie im Wahnſinn. Das Unglück iſt geſchehen. Die zarten Seiten ihres Innern ſind im Sturme zerſprungen. Der Liebſte hat ihr im Wahnſinn den Vater erſtochen, der Liebſte, den ſie nach ihrer Meinung wahnſinnig gemacht hat, um ihrem Vater gehorſam zu ſein. Dieſe ihre, wenn auch nur mittelbare Schuld, hat ſich in der furchtbarſten Kataſtrophe gerächt. In dieſes unentwirrbare Gewebe des Schreckens verflochten, das ſie nicht faſſen kann, ſchwindet ihr das Licht aus der Seele, es überſchattet ſie die Finſterniß des Wahnſinns. Nur zwei Geſtalten tauchen noch in ihrer Nacht auf, für alles übrige iſt ihr die Erinnerung entſchwunden: ihr Vater und Hamlet. Zwiſchen dieſen beiden Geſtalten ſchwanken ihre heitern und traurigen Phantaſien. Aber unverändert ſelbſt in dieſen Wahnſinnsphantaſien bleibt ſie hold und lieblich. Wie Laertes ſagt:

„Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle ſelbſt,
Sie macht's zur Anmuth und zur Lieblichkeit."

So hold und zart und lieblich geht ſie auch in den Tod, den die Königin Act IV., Scene 7 beſchreibt:

„Es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach,
Sein graues Laub in klarer Strömung ſpiegelnd,
An welchem ſie phantaſtiſch Kränze wand
Von Hahnkamm, Neſſeln, Maslieb, Purpurblumen.
Als an gebog'ne Zweige ſie den Kranz
Zu hängen klomm, brach ein feindſel'ger Aſt,
Da fiel ſie mit den rankigen Trophäen
In die weinende Fluth. Ihr Kleid, weitbauſchend, trug ſie
Meermädchen gleich, ein Weilchen noch empor,
Indeß ſie Lieder alter Weiſen ſang,
Als wär' ſie fühllos für die eig'ne Noth,
Wie ein Geſchöpf, geboren und begabt
Für dieſes Element: doch währt' es lange nicht,
Bis ihr Gewand, das bald ſich ſchwergetrunken,
Das arme Kind aus ihres Liedes Wohlklang
In ſchlamm'gen Tod zog."

Geirrt hat ſich Ophelia nicht in Hamlet's Liebe, ſie hatte davon die ſtille, aber göttliche Gewißheit, die jeder Zeit die wahre Liebe hat. Hamlet, in Ophelia's Grabe mit Laertes, ihrem Bruder, ringend, ſagt:

„Ich liebt' Ophelia. Vierzigtauſend Brüder
Mit ihrem Maß von Liebe hätten
Mein's nicht erreicht."

Ophelia geht nur unter als Opfer unvermeidlicher Geſchicke. Sie geht unter im Conflict ihrer ſtillen Neigung, die Hamlet theilt, mit der Rache, zu der ihn der Geiſt ſeines Vaters gerufen hat, und der er alles opfert, ſelbſt ſeine Liebe. Durchgefühlt hat Ophelia mit Beſtimmtheit, daß alle Hoffnung für ſie dahin iſt, das einzige, worin ſie ſich irrt, iſt Hamlet's Wahnſinn, den ſie für wirklichen Wahnſinn hält, während er nur ein gemachter iſt. Sie aber wird das wirklich, wozu ſich Hamlet nur verſtellt hat. Sie

theilt ſo das ganze Schickſal mit dem ſtill, aber innigſt Geliebten. Ophelia iſt in dieſer Beziehung die tragiſchſte Perſon im ganzen Shakespeare.

Bei Ophelia und Miranda ſehen wir die jungfräuliche Liebe als unbewußte Leidenſchaft, alſo auf ihrer unterſten Stufe, in der Geſtalt der zarten reinen Natur-Empfindung der weiblichen Seele, gleichſam nur als einen ſanften Hauch, der den reinen Spiegel dieſer Seelen bewegt. Schon weit weniger ſtill, bewegter, gehobener durch die bunten Farben der Phantaſie, mit denen die Empfindung ſich verſchmilzt, tritt ſie auf bei Perdita im Wintermärchen und bei Helena im Sommernachtstraum. Dort bei Perdita wird die Liebe erwiedert, hier bei Helenen verſchmäht. Perdita's Liebe iſt eine phantaſtiſch, idylliſche Neigung, Helenens Liebe träumeriſches Entzücken und Schwärmerei des Herzens. Als volle ſtarke Leidenſchaft in ihrer freiſten Entfaltung, in ihrem gehobenſten Schwunge erſcheint die Liebe dagegen bei Portia im Kaufmann von Venedig und bei Julia. Bei Portia wird der ſtarke Zug des Herzens noch gemäßigt und zurückgehalten durch die Dämpfung des Humors: Portia's hohe geiſtige Bildung, ihre feine geſellige Haltung bewahren ihre Leidenſchaft vor einem tieferen Ausbruch. Bei Julia aber ſehen wir den vollen Erguß der Gluth und die ganze Seligkeit des Rauſches einer heißen Herzenspaſſion. Bei Portia und Julia iſt die Liebe glänzender und glühender Sonnenſchein, während Opheliens und Miranda's Liebe nur dem keuſchen ſtillen Mond-

ſchein zu vergleichen iſt. Die Liebe tritt bei Julia und Portia laut und offen hervor, die Gegenſtände ihrer Neigung erwiedern dieſelbe. Unerwiedert bleibt die Leidenſchaft der Liebe dagegen bei Helena im Ende gut, Alles gut und bei Viola in Was ihr wollt. Bei beiden glüht ſie im Herzen ſtill, doch nicht weniger bewußt und ſtark und unabweisbar, ſie zeigt ſich bei Helenen als eine entſchloſſene, religiöſe Leidenſchaft, in höchſter Charakterſtärke, geduldigſter Zuverſicht und beſonnenſter Ausdauer, bei Viola in der zarteſten, aufopferndſten Neigung, in einer gänzlichen Hingebung der von ihrem Gegenſtand ganz erfüllten Seele.

Perdita im Wintermärchen iſt wie Miranda eine Prinzeſſin, welche in ländlicher Einſamkeit auferzogen worden iſt. Sie iſt ſo gut und lieb wie Miranda, aber ſo zart und ſo ätheriſch iſt ſie nicht. Sie iſt nicht an der Seite eines weiſen Vaters aufgewachſen, ſondern unter der Thorheit der Landleute, der Hirten, unter ihren Lämmern und Blumen. Miranda's Erſcheinung war ganz ideal, Perdita's Erſcheinung iſt durchaus ſchäfermäßig, idylliſch. In dieſer ſchäfermäßig-idylliſchen Haltung tritt ſie in der ſchönen Scene, Act IV., Scene 3, wo die Schäfer das Feſt der Schafſchur begehen, in ihrem Glanze auf. Sie macht auf ihres Pflegevaters, des alten Schäfers Geheiß, die Wirthin und theilt die Blumen aus. Der Vater ihres Geliebten, des Prinzen Florizel, der König Polyxenes von Böhmen iſt mit ſeinem Begleiter, dem ſicilianiſchen Herrn Camillo

zugegen. Perdita überreicht dem alten Herrn Polyrenes Rosmarin und Raute als Blumen, die sich im Winter frisch und duftend halten, an Camillo, als einem Herrn im mittleren Alter, vertheilt sie Hochsommerblumen und dann tritt sie zu ihrem Florizel und spricht die schönen Worte:

„Jetzt mein schönster Freund
Wünscht' ich, ich hätte Frühlingsblumen, die
Für eu're Tagzeit paßten! — —
O Proserpina,
Hätt' ich die Blumen, die erschreckt du fallen
Von Pluto's Wagen ließest, Schneeglöckchen,
Die vor den Schwalben zu erscheinen wagen
Und fesseln Märzeswind durch ihre Schönheit;
Und Veilchen, dunkel, aber zarter als
Die Augenlider Juno's und der Athem
Der Venus; bleiche Primeln, welche sterben,
Eh' sie in voller Pracht der Sonne Prangen,
Sind zu ertragen fähig, unvermählt,
Ein Uebel, das die Mädchen häufig trifft:
Das kecke Maslieb und die Kaiserkrone
Und Lilien von aller Art, dabei
Die Königslilie! O diese brauch' ich,
Davon Guirlanden euch zu winden und
Zu überschütten meinen süßen Freund
Ueber und über."

Bei Perdita geht aber trotz der ganz schäfermäßig-idyllischen Haltung ein leiser Schimmer ihrer hohen Abkunft durch ihre Gesinnungen hindurch, und ihre Haltung ist deshalb ruhig und edel. Der Vater ihres Geliebten Florizel will sie, die Schäferin, von seinem Sohne, der sie sich zur Gemahlin nehmen will, trennen, da er nicht ahnet, daß sie die ausgesetzte

Tochter des Königs von Sicilien sei. Dennoch aber sagt er selbst von ihr (Act IV., Scene 3):

„Das ist das schmuckste Hirtenkind, das je
Die grüne Flur durchlief. Nichts thut, noch scheint sie,
Das Höh'res nicht verriethe, als sie selbst,
Zu edel für den Ort."

Perdita hat von Anfang an das Ungewisse ihres ungleichen Liebesverhältnisses zu dem Prinzen erkannt. Aber vor der Gefahr, einen Prinzen zu lieben, ist sie nicht zurückgeschrocken, denn ihr angeborner Seelenadel hat sie in ihrer Meinung ihm ebenbürtig gestellt. Als Florizel's Vater ihr Verhältniß entdeckt und verpönt hat, ergießt ihr unglückliches Herz sich in die sanfte Klage (Act IV., Scene 3):

„Ich bin verloren.
Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein- bis zweimal
War ich daran ihm rund heraus zu sagen,
Dieselbe Sonne, die an seinem Hofe scheint,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor unserer Hütte,
Nein, schein' auf beide. Prinz, wollt ihr nun gehn,
Ich sagt' es euch, daß es so kommen würde.
Ich bitt' euch, denkt an euren Stand. Mein Traum —
Ich bin erwacht. Kein Zoll mehr Königin.
Ich melke meine Schaf' und weine."

Muthig aber nimmt sie den Rettungsplan an und flieht mit Florizel aus Böhmen an den Hof des Königs von Sicilien. Hier von Neuem durch den König von Böhmen bedroht, resignirt sie sich wieder:

„Der Himmel schickt uns Späher nach, er will nicht
Die Feier unsres Bundes."

In eben derselben ruhigen Haltung begrüßt sie am Ende des Stückes ihre Eltern und empfängt die Hand ihres Geliebten.

Helena's Liebe im Sommernachtstraum ist ebenfalls mit Phantasie verschmolzene Empfindung. Aber ihre Haltung ist nicht ruhig, wie die Haltung Perdita's, sie ist vielmehr fast haltungslos. Da ihre Neigung zu Demetrius entschieden unerwiedert bleibt, ist sie eine reine Liebesschwärmerei. Ihr theurer Demetrius kann ihr wiederholt sagen (Act II., Scene 2):

„Ich lieb' euch nicht, drum folget mir nicht mehr!"

Immer zurückgewiesen, vermag sie doch nicht ihn zu lassen. Sie sagt ihm:

„Ihr zieht mich, ihr hartherziger Magnet,
Doch ziehet ihr nicht Eisen, denn mein Herz
Ist treu wie Stahl. Gebt auf die Macht zu ziehen,
So hab' ich euch zu folgen keine Macht."

Demetrius:

„Hab' ich euch angelockt? Nannt' ich euch schön?
Hab' ich in off'ner Wahrheit nicht vielmehr
Gesagt: ich lieb' euch nicht und kann es nicht."

Helena:

„Und eben darum lieb' ich euch nur mehr.
Ich bin eu'r Spaniel, Demetrius,
Je mehr ihr schlagt, je mehr umschmeichl' ich euch.
Gebraucht mich nur, wie euer Spaniel, stoßt,
Schlagt mich, versäumt, verliert mich, nur allein
Vergönnet mir, unwürdig, wie ich bin,
Euch zu begleiten. Welchen schlechtern Platz
Könnt' ich in eurer Liebe mir erfleh'n
Und doch ein Platz von hohem Werth für mich,
Als daß ihr mich gebraucht, wie euren Hund?"

Demetrius:

„Erprobt zu sehr nicht meiner Seele Haß,
Ich bin schon krank, wenn ich euch nur muß seh'n."

Helena:

„Und ich bin krank, wenn ich euch nicht darf seh'n"

Demetrius:

„Ihr tretet eurer Sittsamkeit zu nah,
Wenn ihr die Stadt verlasset und dem Mann
Euch in die Hände gebt, der euch nicht liebt,
Wenn ihr der Nacht Gelegenheit vertraut
Und eines öden Ortes bösem Rath
Den reichen Werth von eurer Jungfrauschaft."

Helena:

„Für das ist Schutzbrief eure Tugend mir.
Es ist nicht Nacht, wo ich eu'r Antlitz seh',
Drum denk' ich, jetzt auch sei es gar nicht Nacht.
Auch fehl'n dem Wald nicht Welten von Gesellschaft,
Denn ihr seid ja für mich die ganze Welt.
Wie kann man sagen denn, ich sei allein,
Wenn alle Welt hier ist und auf mich sieht?"

Demetrius:

„Ich lauf' dir fort, verberge mich im Busch
Und überlaß den wilden Thieren dich."

Helena:

„Das wild'ste Thier hat kein solch' Herz als ihr!
Lauft, wenn ihr wollt, die Sage wandelt sich:
Apollo flieht und Daphne setzt ihm nach,
Die Taube jagt den Greif, die sanfte Hindin
Eilt zu dem Tigerfang! Vergeb'ne Eile,
Wenn Feigheit jagt und Tapferkeit entflieht!"

Demetrius:

„Ich stehe dir nicht Rede, laß mich gehn
Und wenn du folgst mir, glaube nichts gewisser,
Als daß ein Leid ich dir im Wald anthu'."

Helena:

„Ach in dem Tempel, in der Stadt, im Feld
Thust du mir Leid an. Pfui Demetrius!
Dein Frevel schmähet schändlich mein Geschlecht.

Wir fechten nicht um Liebe, wie der Mann!
Er wirbt um uns, wir werben nicht um ihn.
Ich folg' und mach' aus Hölle Himmelsſtand,
Sterb' ich von deiner vielgeliebten Hand."

Es iſt bewunderungswerth, wie zart Shakespeare dieſe Liebesſchwärmerei bei Helena gehalten hat, deren Unnatürlichkeit ſie doch ſelbſt in ihren letzten Worten anerkennt. So unwiderſtehlich dieſe Schwärmerei iſt, ſo rein iſt ſie von Egoismus und das giebt ihr ihren Adel. Demetrius liebt Hermia, die ihn gerade eben ſo verſchmäht, wie ſie von Demetrius verſchmäht wird. Dennoch aber ſagt Helena es dem Demetrius, daß Hermia mit ihrem Geliebten Lyſander in den Wald geflohen ſei, damit er ihr und ſie wieder ihm folgen könne. Sie will nicht Gegenliebe von Demetrius, ſie will ihm nur folgen. Sie will nur in ſeiner Nähe ſein, denn die Liebe iſt glücklich, wenn ſie den Geliebten nur ſehen darf. Helena iſt bei aller ihrer Schwärmerei durchaus mädchenhaft gehalten. Als Demetrius im Walde, von Oberon's Augenſaft bezaubert, endlich in Liebe zu ihr entbrennt, fällt es ihr unmöglich, zu glauben, daß er nicht ſein Spiel mit ihr treibe, ſie kann den Gedanken, daß ihr Demetrius ſie nun wirklich liebe, gar nicht faſſen. Sie, deren ganzes Glück zeither nur im Anſchauen ihres Geliebten beſtand, will ihn nun meiden. Sie ſagt Act III., Scene 2:

„Und ſo ihr nun mich ruhig gehen laßt,
So trag' ich meine Thorheit nach Athen
Und folg' euch ferner nicht. Laßt mich nun geh'n
Und ſeht, wie thöricht und wie blöd' ich bin."

Es ist dieser holden Blödigkeit und Thorheit herzlich zu gönnen, daß Demetrius' Liebe zu Hermia wie Schnee schmilzt und daß er gelobt, Helenen nun für immerdar treuergeben zu bleiben.

Shakespeare hat noch in zwei Frauen-Charakteren eine unerwiederte Liebe geschildert, in Viola in Was ihr wollt und in Helena im Ende gut, Alles gut. Es ist aber hier nicht die offen sich ergebende phantastische Schwärmerei, wie bei Helenen im Sommernachtstraum individualisirt, sondern die stille, verhaltene, aber sich vollständig bewußte und darum unendlich tiefe Neigung.

Viola, an der illyrischen Küste gestrandet, ist bei dem Herzog des Landes in Dienste getreten, als Page verkleidet. Der Herzog aber liebt die Gräfin Olivia und wird von ihr verschmäht. Er gebraucht Viola als seinen Vertrauten; auf diesen Sendungen verliebt sich Olivia in den vermeintlichen Pagen. Dagegen liebt Viola, dieser Page in der Männertracht, den Herzog. Viola's Liebe ist tiefe Leidenschaft, aber ein Schimmer des anmuthigsten Humors dämpft ihre Gluth und läßt sie damit nur noch lieblicher sich offenbaren. Gleich bei der ersten Sendung des Herzogs an die Gräfin sagt sie zum Herzog Act I., Scene 4:

„Ich will mein Bestes thun
In dieser Werbung."

Dann setzt sie für sich selbst hinzu:

„Leidig Amt vom Herrn,
Wie ich auch werb', ihn selber hätt' ich gern!"

Sie richtet aber ihre Werbung dennoch mit der aufopferndſten Ergebenheit aus, indem ſie zu Olivia ſagt Act I., Scene 5:

„O liebt' ich euch mit meines Herren Flamme,
Mit ſolcher Qual, ſo todesgleichem Leben,
In eurer Weig'rung fänd' ich keinen Sinn
Und ich verſtänd' ſie nicht."

Olivia:

„Was thätet ihr?"

Viola:

„Ich baut' vor eurer Thür mir eine Hütte
Und riefe meiner Seel' im Hauſe zu,
Schrieb' fromme Lieder von verſchmähter Liebe
Und ſäng' ſie laut ſelbſt in der todten Nacht,
Ließ euren Namen an den Hügeln hallen,
Daß mir das Echo ſtets ihn wiederbrächt',
Olivia! Ihr fändet zwiſchen Himmel
Und zwiſchen Erde niemals Ruh', bis ihr
Euch mein erbarmtet."

Nach dieſer Scene öffnet ſie ihr Herz in einem einſamen Monologe Act II., Scene 2:

„Wie ſoll das geh'n? Mein Herr liebt zärtlich ſie
Und ich, arm' Unding, ſchmachte ſo nach ihm.
Und ſie, im Irrthum, ſcheint in mich verliebt.
Was wird heraus da kommen? Bin ich Mann,
Muß an der Lieb' ich meines Herrn verzweifeln
Und bin ich Frau, ach, lieber Himmel, wie
Fruchtloſe Seufzer haucht Olivia!
Hilf, Zeit, aus der Verwirrung mir heraus,
Mir ſelber iſt der Knoten viel zu graus."

Mit der zarteſten Empfindung giebt ſie jetzt, aber erſt jetzt, nachdem ſie gewiß weiß, daß der Herzog von Olivien keine Erhörung jemals zu hoffen habe, dem-

ſelben Herzog ihre hoffnungsloſe Liebe zu verſtehen Act II., Scene 4:

„Doch wenn ſie euch nicht lieben kann, mein Herr?"

Herzog:

„Die Antwort nehm' ich nicht."

Viola:

„Führwahr, ihr müßt's.
Nehmt an, ein Mädchen, wie's vielleicht ein's giebt,
Trägt große Herzensqual um euch, wie ihr
Tragt um Olivia: ihr liebt ſie nicht
Und ſagt ihr das. Muß ihr's nicht Antwort ſein?"

Herzog:

„O keines Weibes Buſen
Hält aus den Drang ſo ſtarker Leidenſchaft
Als mein Herz füllt; kein Frau'nherz iſt ſo weit
So viel zu faſſen. Rückhalt hab'n ſie nöthig.
Ach ihre Lieb' mag man Verlangen nennen,
Doch Lebensregung nicht. 's iſt nur Geſchmack,
Der Sattheit, Ueberfüllung, Ekel leidet.
Doch meine Lieb' iſt hungrig wie die See
Und kann ſo viel verdau'n. Vergleiche nicht
Die Liebe, die ein Weib für mich empfindet,
Mit meiner zu Olivia."

Viola:

„Ach doch weiß ich . . ."

Herzog:

„Was weißt du? Sprich!"

Viola:

„Zu wohl, wie auch ein Weib den Mann recht liebt.
Fürwahr, ſie ſind von Herzen treu, wie wir.
Es hatt' mein Vater eine Tochter, die

So liebte einen Mann, wie ich, wär' ich ein Weib,
Eu'r Hoheit liebte."

Herzog:

„Und ihr Lebenslauf?"

Viola:

„Ein weißes Blatt. Nie gab ihr Herz sie kund.
Nein, ihr Geheimniß, wie der Wurm der Knospe,
Nagt, an der Rosenwang', ihr Schmerz war stumm
Und sie, in grünlich, gelblicher Melancholie
Saß wie auf einem Grabmal die Geduld,
Lächelnd zum Grame. War's nicht wirklich Liebe?
Wir Männer reden mehr und schwören mehr,
Doch ist's Gepränge mehr, als Ernst. Wir sind
Nur im Geloben groß, im Lieben klein."

Herzog:

„Starb deine Schwester denn vor Liebe, Knabe?"

Viola:

„Was meines Vaters Haus an Schwestern hatt' und
Brüdern, bin ich — und — jedoch ich weiß nicht
Herr, soll ich zu der Gräfin?"

Welche seelenvolle Zartheit der Resignation und welche heroische Hingebung bei solcher Innigkeit und Tiefe der Leidenschaft für den Geliebten liegen in diesen Versen eingeschlossen! Auch errinnert sich der Herzog sogleich dieser Scene, als am Schlusse die Entdeckung, daß sie ein Mädchen ist, kommt. Und darauf reicht er ihr seine Hand.

Bei weitem am großartigsten ist die unerwiederte Liebe bei Helena im Ende gut, Alles gut geschildert. Sie tritt hier nicht nur als eine höchst tiefe, sondern auch als eine höchst ernste Leidenschaft auf, die ihre

Stärke aus der entſchloſſenſten Charakterkraft ſchöpft und aus einem felſenfeſten religiöſen Glauben und Vertrauen, dem denn endlich auch alle Hinderniſſe zu überwinden gelingt.

Helena iſt das engliſche Käthchen von Heilbronn. Sie iſt die nachgelaſſene Tochter des berühmten Arztes Gerad von Narbonne und am Hofe der alten Gräfin von Rouſſillon erzogen als ihre Kammerfrau. Sie liebt im Geheimen den Sohn ihrer Herrin. Der König von Frankreich liegt an einer Krankheit hoffnungslos darnieder, die Aerzte haben ihn aufgegeben. Helena erbietet ſich das Uebel zu heilen, ſie beruft ſich auf eine göttliche Inſpiration, faſt ſo, wie die Jungfrau von Orleans. Der König wird nun wirklich durch ſie geheilt und er hat ihr zur Belohnung die Hand deſſen, den ſie unter ſeinen Vaſallen ſich ſelbſt zum Gatten auswählen werde, verſprochen. Sie wählt darauf Bertram von Rouſſillon. Aber ſie wählt ihn mit den beſcheidenen Worten, Act II., Scene 3:

„„Ich wähl' euch,"" ſagen — wag' ich nicht, doch gebe
Ich mich und meinen Dienſt, ſo lang ich lebe,
In eure ſchützende Gewalt."

Bertram verweigert aber Helena's Hand, Helena will nun zurücktreten, ſie erklärt dem Könige:

„Daß ihr geneſen ſeid, mein Fürſt, freut mich,
Das And're laßt."

Aber der König braucht ſeine Macht und bringt Helena Bertram als Lehnsherr und Vormund auf. Er ſagt zu Rouſſillon:

„Faß' ihre Hand
Und ſag' ihr ſie ſei dein, dafür verſprech' ich
Ein Gegen-, wo nicht höheres Gewicht ihr,
Als dein Beſitzthum iſt."

Bertram unterwirft ſich nun, erklärend:

„Ich nehme ihre Hand."

Aber er verläßt ſie unmittelbar nach der Trauung und geht nach Italien in den Krieg zwiſchen Siena und Florenz ab. Bei der Abſchiedsſcene weigert er ihr ſogar den Abſchiedskuß, um den ſie in ihrer holden Zärtlichkeit ihn bittet. Er hinterläßt einen grauſamen Abſchiedsbrief, des Inhalts:

„Bis ich kein Weib hab', hab' ich nichts in Frankreich."

Darauf faßt Helena den Entſchluß, Frankreich zu verlaſſen, um Bertram zur Rückkehr dahin zu bewegen. Als St. Jacob's Pilgerin kommt ſie in Florenz an. Hier trifft ſie auf die Mutter Diana's, des Mädchens, zu der Bertram unterdeſſen eine Liebſchaft gefaßt hat; mit beiden verabredet ſie den Plan, der, Rouſſillon täuſchend, ihr den Gemahl giebt und Diana's Ehre rettet.

Helena's ſtille Leidenſchaft zu Bertram iſt unwiderſtehliche Sympathie, es iſt eine überirdiſche Gewalt und eine göttliche Gewißheit darin. Ihre Liebe erſcheint ihr Anfangs ganz hoffnungslos. Gleich im erſten Act, in der erſten Scene klagt ſie, als Rouſſillon das Haus verlaſſen:

„Mein Herz
Beſeligt auf der Erde nichts als Bertram's Bild,
Verlor'n bin ich. Kein Leben giebt es, keines
Wenn Bertram weg iſt. Ganz daſſelbe wär's,

Liebt' ich am Himmel einen hellen Stern
Und wünscht' ihn zum Gemahl — er steht so hoch.
Mit seinem hellen Glanz und nahen Licht
Muß ich begnügt sein, nicht in seiner Sphäre!
Der Ehrgeiz meiner Liebe straft sich selbst.
Die Hindin, die den Löwen zum Gesellen
Wählt, stirbt vor Liebe. Schön wär's, wenn auch Plage,
Ihn stündlich sehn: zu sitzen und zu zeichnen
Die stolzen Brau'n, das Falkenaug', die Locken,
Tief in des Herzens Tafel, zu empfänglich
Für jeden Zug und Strich so schöner Bildung.
Nun ist er fort und mein abgöttisch Herz
Muß heil'gen die Reliquien von ihm."

Am Schlusse der Scene aber schon arbeitet aus dieser beschaulichen Schwermuth sich eine energischere Stimmung heraus. Ihr hochentschlossener Geist faßt den Muth, den Plan mit der Rettung des Königs durchzuführen und durch den König zum Ziel ihrer Liebe zu gelangen.

„Oft liegt die Hülf' in unsrer eignen Hand,
Die wir vom Himmel flehen. Zuerkannt
Ist Freiheit uns vom Schicksal. Rückwärts geh'n
Läßt Plän' es nur, wenn wir selbst schläfrig steh'n.
Was ist's, das meine Liebe so hoch treibt,
Daß mein Aug' sieht und unbefriedigt bleibt?
Natur hat oft, was Schicksal schied, verbunden,
Daß Gleiches sich zu Gleichem hat gefunden.
Unmöglich scheint, was ungewöhnlich, denen,
Die mit der Mühe kargen, und die wähnen,
Sein könne nicht was war. Blieb unterm Mond
Rastlose Lieb' schon Einer ungelohnt?
Des Königs Krankheit — ob mein Plan mir fehle,
Der Entschluß ist doch fest in meiner Seele."

Ehe sie an den königlichen Hof sich begiebt, ent-

reißt ihr die alte Gräfin das Geständniß der Liebe zu ihrem Sohne, Act I., Scene 3.

Gräfin:

„Komm' und enthülle mir
Jetzt deiner Neigung Stand, die Leidenschaft
Klagt dich zur G'nüge an."

Helena:

„Nun, so gesteh' ich,
Hier knie'nd vor euch und vor dem hohen Himmel,
Daß über euch und nächst dem hohen Himmel
Ich liebe euren Sohn.
Mein Stamm war arm, doch ehrsam, so mein Leben.
Zürnt d'rüber nicht. Es schadet ihm ja nicht,
Daß ich ihn liebe. Ich verfolg' ihn nicht
Mit einem Zeichen zudringlicher Werbung,
Noch möcht' ich ihn, bevor ich ihn verdient,
Und weiß doch nicht, wie ich ihn soll verdienen.
Ich weiß, ich lieb' umsonst, kämpf' ohne Hoffnung,
Doch in dies trüg'risch unhaltbare Sieb
Schütt' immerfort ich meiner Liebe Fluth
Und fühle doch Verlust nicht. Gleich dem Inder
In frommem Irrthum bet' ich an die Sonne,
Die zwar hernlederscheint auf ihren Diener,
Doch sonst nichts von ihm weiß. — —
— — — — — — Habt Erbarmen
Mit deren Zustand, welche ohne Wahl
Nur giebt und leiht, wo ihr Verlust gewiß ist,
Die nicht zu finden sucht wornach sie strebt,
Und räthselgleich im süßen Sterben lebt."

Ihre Hoffnungslosigkeit tritt hier wieder in einer rührenden Schwermuth heraus, doch immer ist der Gedanke „ihn zu verdienen" festgehalten. Hierauf spricht die Gräfin mit ihr über die Heilung des

Königs. Sie fragt sie, auf was sie bei ihrem Plane sich verlasse. Helena erwiedert:

„Ich traue einer Ahnung."

In der Scene mit dem König sagt sie Act II., Scene 1:

„Er, der die größten Thaten läßt vollbringen,
Legt oft in schwache Hände das Gelingen.
Die Bibel zeigt, wie Kinder recht urtheilen
Wo Richter kindisch. Große Fluthen eilen
Aus kleinem Quell. Es trocknen große Seen
Und Wunder, glaub'n's die Größten nicht, geschehn.
Oft schlägt Erwartung fehl, und dann zumal,
Wo sie recht viel verspricht, und oft trifft ein,
Wo nur Verzweiflung ist, kein Hoffnungsschein."

Es ist eine entschieden religiöse Zuversicht, die Helena trägt. Sie folgt einer Stimme in ihrem Innern und läßt sich durch nichts irre machen. Verbunden ist mit diesem hohen religiösen Vertrauen das Bewußtsein ihrer sittlichen Kraft. Sie sagt in ihrer Verkleidung zu Florenz zu Diana's Mutter von sich selbst Act III., Scene 5:

„Ihr ganzer Werth ist
Die strengste Sittsamkeit."

Das Bewußtsein dieser tiefen Reinheit ihrer Neigung zu dem Grafen giebt Helena den hohen Muth zu handeln. So heilt sie den König, erwählt Bertram's Hand, giebt ihn nicht auf, als er sie aufgiebt, reist ihm nach, als er abreist und bleibt durchaus besonnen. Nur durch die sehr starke Betonung dieser Besonnenheit, eines Productes des moralischen Muthes und der religiösen Zuversicht, gelingt es

Shakespeare das Unnatürliche und fast Widerliche in ihrer, ihr so bestimmt zurückgewiesenen Liebe völlig verschwinden zu machen. Shakespeare erscheint außerordentlich bewundernswürdig in der Durchführung von Helena's Charakter. Wir sehen Helena zuletzt wirklich noch ihr Ziel erreichen und sie kann fröhlich ausrufen Act IV.. Scene 4:

„Eh' wir uns umsehn, bringt die Zeit den Sommer,
Wo der Hahnbuttenstrauch hat Ros'n und Dornen
So süß als scharf — —
Und Ende gut, ist Alles gut!"

Blicken wir noch einmal rückwärts auf die vier Frauen-Charaktere, in denen Shakespeare die verschiedenen Stufen der Leidenschaft einer unerwiederten Liebe dargestellt hat, so sehen wir, daß sie alle vier in der Grundstimmung sich wesentlich von einander unterscheiden. Bei Ophelia ist die Liebe fast unbewußte Empfindung, bei Helena im Sommernachtstraum schlägt die Phantasie vor, bei Viola die Seele, bei Helena in Ende gut Alles gut der Charakter. Bei Ophelia ist die Liebe so schüchtern, daß sie erst im Wahnsinn zum Geständniß kommt. Bei Helena im Sommernachtstraum dagegen ist die Liebesschwärmerei so unabweisbar, daß sie über alle Blödigkeit und Schüchternheit, die als Grundzug ihrer Natur sonst sehr hervorgehoben sind, siegend sich aussprechen muß. Helena's Liebe in Ende gut Alles gut ist ihre Glückseligkeit, ihre Religion. Ihr unerschütterlicher, religiöser Glaube ist, daß dem Herzen das, was es recht fest glaubt und wünscht, gelingen muß. Dieser

Glaube hebt sie über allen Stolz weg, den man bei ihr, der so bitter Verschmähten, sonst ganz natürlich finden würde. Ihre Charakterstärke läßt sie mit Besonnenheit unverrückt ihr Ziel im Auge behalten, dahin zu wirken, daß „ihr Herr auf sie blicke.“ Die Stärke, die bei Helena in ihrem Charakter liegt, liegt bei Viola endlich in der Seele. Viola ist gleich von Anfang ganz seelenvolle Ergebung und Geduld. Sie ist die lieblichste und feinste Anmuth, die holdeste Bescheidenheit und die zarteste Resignation bei der tiefsten und innigsten, wenn auch stillsten Leidenschaft. Und doch ist Viola nicht sentimental gehalten, ein sanfter Schimmer von Humor giebt ihr eine kräftige Haltung, in dieser kräftigen Haltung bringt sie im Namen und Auftrage ihres Geliebten ihre delicate Werbung bei ihrer Nebenbuhlerin Olivia an. Nachdem sie, dann aber erst, als sie gewiß weiß, daß dieser bei Olivia nichts zu hoffen hat, geheimnißvoll ihre Liebe ihm gestanden, erlangt ihre geduldig ergebene Seele endlich noch ihren höchsten Wunsch, die Hand ihres Herrn.

Den vier unglücklich liebenden Frauen-Charakteren, Ophelia, den beiden Helenen und Viola gegenüber sind die vier glücklichen Liebenden, Miranda und Perdita, die schon besprochen sind, Portia und Julia zu stellen.

Portia im Kaufmann von Venedig ist, was die wunderbare Vereinigung der verschiedenartigsten liebenswürdigen und edeln Eigenschaften in einer Persönlichkeit betrifft, der vollendetste Frauen-Charakter Shakespeare's. Es sind Eigenschaften in Portia, die sich

faſt als die ſchärfſten Gegenſätze gegenüberſtehen und wechſelsweiſe ſonſt einander ausſchließen. Eine ſchöne Tiefe des Gefühls und die ſtärkſte Energie des Herzens iſt bei ihr mit den reichſten Gaben des Geiſtes und mit der glänzendſten Eleganz der äußeren Haltung verbunden. Das, was ſonſt nur einſeitig in verſchiedenen Frauen-Charakteren vorkommt, findet bei Portia, in eine ſchöne, kräftige Harmonie ausgeglichen, ſich beiſammen. Portia iſt nicht nur eminent geiſtreich, ſie iſt auch eminent ſeelenvoll und gemüthlich, und über das alles iſt ſie im höchſten Grade reſolut und energiſch. Kopf und Herz, Verſtand, Gefühl und Wille ſind bei ihr jedes auf der rechten Stelle. Sie iſt im ſtrengſten Sinne des Worts vielſeitig und doch iſt ſie zugleich tief. Als poetiſche Conceptionen einer idealen weiblichen Natur mögen Portia die ſeelenvollen Geſtalten Desdemona's und Imogen's und die vom dichteriſchſten Schwunge der Leidenſchaft getragene Julia noch überragen, aber als eigentliche wahre Perſönlichkeit, als ein in der Tageswirklichkeit lebendes Weſen ſteht Portia über ihnen, ſie iſt eine einzige und unvergleichliche und doch eine ganz natürliche Frau. Freilich wird man ſelten nur im Leben bei ſo hoher, geiſtiger Begabung, bei ſolchen ausgezeichneten Anlagen und Talenten zugleich ſo ſtarke Leidenſchaft und Neigung, ſo inniges, ſeelenvolles Gefühl, ſo reiche und glänzende Poeſie, ſo unterwürfige Zärtlichkeit, ſo edelmüthige Selbſtverläugnung und ſo energiſch entſchloſſene Thatkraft antreffen. Bei allem ihren glänzenden und ſprudelnden Humor iſt ſie doch ſo zärtlich,

so schwärmerisch und sanft und so voll vornehmer Würde und charakterfester Haltung. Geistiger Adel und Poesie der Empfindung sind auf's Lieblichste bei ihr verschmolzen und die Energie des Handelns kommt zu der Elasticität des Geistes und der Wärme und Innigkeit des Gefühles noch hinzu.

Bei Portia — und dadurch unterscheidet sie sich von Julia — ist der natürliche Adel durch den Adel der Bildung gehoben, diese Bildung ist es, die ihr das eigenthümliche Relief giebt. Sie ist in großen und glänzenden Verhältnissen aufgewachsen, von vornehmer Herkunft, jetzt Erbin der reichen Herrschaft Belmont in der Nähe von Venedig. Von Jugend auf mit dem Glanze vertraut, ist in allem, was sie sagt und thut, Hoheit, jene vornehme Haltung, jene überlegene Sicherheit des Benehmens, die nur in stetem Verkehr mit ausgesuchter Gesellschaft zu erlangen ist. Aber die große Welt, in der sie aufgewachsen ist, befriedigt sie nicht; ihr erstes Wort zu Nerissa, ihrem Kammermädchen, bei ihrem Auftreten ist:

„Wahrhaftig Nerissa, meine kleine Person ist dieser großen Welt sehr satt."

Ihr verstorbener Vater hat über ihre Hand gewissermaßen verfügt, er hat sie von der Wahl eines rechten Kästchens unter dreien von Gold, Silber und Blei abhängig gemacht. Portia klagt, daß sie nicht nach ihrem Herzen wählen darf. Mehrere Freier, die sich einstellen, wählen falsch, endlich kommt ein junger Edelmann aus Venedig, Bassanio, zu dem sie schon

früher eine Neigung gefühlt hat, wie ihre Worte zu Neriſſa bezeugen:

„Ich erinnere mich ſeiner wohl und ich erinnere mich, daß er deines Lobes werth iſt.“

Baſſanio iſt ein ganz armer Mann, er ſelbſt ſagt:

„All' mein Vermögen fließt in meinen Adern.“

Dennoch und vielleicht gerade deshalb ſchließt ihn Portia in ihr Herz. Als er ſich zu der Käſtchenwahl anſchickt, ſehen wir (Act III., Scene 2) den reizendſten Kampf in ihr vorgehen zwiſchen Liebe, Furcht und Hoffnung. Von Natur zu aufrichtig zur Verſtellung und gedrängt von der Angſt, Baſſanio zu verlieren, verräth ſie ihm ihre Neigung, aber das eben ſo natürliche Gefühl der Schüchternheit als Mädchen und das Bewußtſein der Würde ihrer Stellung tritt zugleich mit hervor und läßt ſie immer wieder das zur Hälfte ausſtreichen, was ſie eingeſtanden hat.

„Ich bitt' euch zaudert, wartet ein, zwei Tage
Bevor ihr's wagt, denn wenn ihr falſch wählt, büß'
Ich euren Umgang ein. D'rum zögert noch.
Es ſagt mir etwas (aber Lieb' iſt's nicht)
Ich möcht' euch nicht verlieren und ihr wißt
Wohl ſelbſt, daß Haß nicht räth auf ſolche Weiſe.
Doch, daß ihr mich nicht etwa falſch verſteht,
Wiewohl wir ſoll'n nicht ſprechen, ſoll'n nur denken,
Ich hielt' euch gern zurück hier ein, zwei Monde,
Eh' ihr es um mich wagt. Ich könnt' euch lehren,
Wie recht man wählt, doch bräch' ich dann den Eid,
Das will ich nicht. So könnt ihr mich verfehlen.
Doch wenn ihr's thut, laßt ihr mich ſtündlich wünſchen,
Ich hätt' den Eid gebroch'n. Ihr ſchlimmen Augen,
Die's angethan mir und getheilt mich haben.
Halb bin ich eu'r, die and're Hälft' iſt euer,

Mein wollt' ich ſagen, doch wenn mein, dann euer
Und ſo ganz euer."

Baſſanio:

„Laßt mich wählen,
Denn wie ich bin, bin ich nur auf der Folter."

Portia:

„Baſſanio, auf der Folter? Dann bekennt,
Welch' ein Verrath miſcht ſich in eure Liebe?"

Baſſanio:

„O nur der häßliche Verrath des Mißtrau'ns,
Der zweifeln mich am Glück der Liebe läßt.
So gut wär' Schnee und Feuer wohl beiſammen
Freundſchaftlich, als Verrath und meine Liebe."

Portia:

„Gut, doch ich fürcht', ihr ſagt das auf der Folter,
Wo man gezwungen ſpricht, was man nicht denkt."

Baſſanio:

„Verſprecht mir Leben und ich will bekennen."

Portia:

„Wohl denn, bekennt und lebt."

Baſſanio:

„Bekennt und liebt,
Das wäre mein Bekenntniß ganz geweſen.
Glückſel'ge Folter, wenn mein Folterer
Mich ſelbſt die Antwort zur Befreiung lehrt."

Es folgt hierauf die ſchöne Stelle:

„Auf, muſicirt, indeß die Wahl er thut,"

die oben bei der Hervorhebung des Humors in Portia's Charakter ausgezeichnet wurde, und in der ihre ſeelenvolle und rührend wehmüthige Furcht ſo überraſchend ſchön zum freudigſten und muthigſten Hoffnungsaufſchwung ſich umſetzt. Es folgt, als Baſſanio das

richtige Käſtchen, das bleierne, gewählt hat, der Jubelruf ihrer entzückten Seele, daß ſie ſo unausſprechlich und übervoll glücklich geworden iſt.

Und dann kommt jene ſchönſte Stelle des ganzen Stücks, wo Portia gleichſam auf dem ſonnenumglänzten Gipfel ihres Lebens angelangt, den tiefſten und innerſten Kern ihres Weſens zuſammenfaßt und herausſetzt, indem ſie ſich gegen Baſſanio mit aller bräutlichen unterwürfigen Zärtlichkeit und Beſcheidenheit und doch mit aller ihrer hohen Stellung als Erbin von Belmont gebührenden Würde, Hoheit und Feierlichkeit erklärt:

„Ihr ſeht mich, Herr Baſſanio, wo ich ſtehe,
So wie ich bin! Obwohl für mich allein
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunſche,
Viel beſſer mich zu wünſchen, doch für euch
Möcht' ich verdreifacht zwanzigmal ich ſelbſt ſein,
Ja tauſendmal mehr ſchön, zehntauſendmal
Mehr reich.
Nur um in eurer Schätzung hoch zu ſteh'n,
Möcht' ich an Tugend, Schönheit, Reichthum, Freunden
Unſchätzbar ſein. Doch meine volle Summe
Macht etwas nur, im Ganzen etwa dieſes:
Ein einfach Mädchen, ohne Schul' und Leben,
Glücklich in dem, daß ſie noch nicht zu alt,
Zum Lernen iſt, und glücklicher, daß ſie
Zu blöde nicht geboren ward zum Lernen.
Am glücklichſten iſt ſie, daß ſich ihr weicher Geiſt
Dem euren überläßt, daß ihr ſie führet
Als ihr Gemahl, ihr Herrſcher und ihr König.
Ich ſelbſt, und was iſt mein, iſt euch und eurem
Nun zugewandt: noch eben war ich Eigner
Des ſchönen Gutes hier und Herr der Diener
Und Kön'gin meiner ſelbſt, doch jetzt, o jetzt

Sind Haus und Leut' und eben dies mein Selbst
Eu'r eigen, Herr. Ich schenk's mit diesem Ring."

Es ist nicht möglich, bräutlicher und fürstlicher zugleich zu sprechen. Bassanio, ihr Geliebter, hat sie ganz verstanden und gewürdigt, indem er die Worte erwiedert:

„Fräulein, ihr habt beraubt mich aller Worte,
Mein Blut allein in allen Adern spricht.
Mein ganzes Wesen ist im Aufruhr, so
Wie nach der schön gesprochnen Rede eines
Geliebten Fürsten rings herum erscheint
Die murmelnde und hocherfreute Menge."

Bis jetzt ist bei Portia's Liebe nur die gefühlvolle, weiche und zarte Seite hervorgetreten, in der letzten Erklärung ist in der Zärtlichkeit schon ein bewußterer Ernst der Rede eingeflossen, durch welchen wir nun gleichsam auf das ernste Handeln vorbereitet werden, ohne welches Portia's kaum erlangtes Glück unfehlbar sofort wieder verloren gegangen, zertrümmert worden wäre. Unmittelbar nach der Liebeserklärung Portia's tritt die ernste Mahnung der Freundschaft an Bassanio heran und von nun tritt entschieden auch die kräftige und starke Seite bei Portia im Handeln heraus. Als der Brief von Bassanio's Freund kommt, erbietet sie sich mit der großmüthigsten Bereitwilligkeit, die Schuld mit zwanzigfachem Geld zu tilgen; als es sich herausstellt, daß Bassanio's Anwesenheit in Venedig selbst Noth thut, dringt sie mit der edelsten Selbstverläugnung auf seine sofortige Abreise:

„Geliebter, alles laßt und eilt hinweg!"

Mit der höchsten Ueberlegung, Entschlossenheit und Festigkeit endlich entwirft und führt sie aus den Plan zu Befreiung des Freundes ihres Geliebten. Sie consulirt ihren Vetter, den Doctor Bellario in Padua, und reist selbst als Doctor verkleidet nach Venedig. In der Scene der Rechtsverhandlung mit dem Juden tritt sie ganz als Mann auf und thut eine entschieden männliche That. Hier ist es nun, wo ihre geistige Uebermacht, welche die höchste Spitze ist, in die ihr Charakter sich zusammenfaßt, den höchsten Triumph feiert. Denn es ist diese geistige Uebermacht, die allerdings allein das Glück ihres Geliebten erst sichert. Ohne die Hülfe ihres Geistes war nicht nur Antonio, sondern auch Bassanio verloren. Bassanio hatte das Geld von Shylock, unter Bürgschaft seines Freundes Antonio, entlehnt, um sich zur Freier-Reise zu Portia nach Belmont auszustaffiren, es war Ehrensache für ihn, sein Leben für Antonio zu lassen. Sehr wohl erinnert sich Bassanio dieser Pflicht, indem er zu Antonio sagt:

„Getrost Antonio, Freund, sei gutes Muthes,
Dem Juden geb' ich Fleisch, Blut, Bein und Alles,
Eh' du ein Tröpfchen Blut für mich verlierst."

Die Noth ist so groß, daß Bassanio ausdrücklich zu seinem Freunde Antonio sagt:

„Mein Leben selbst, mein Weib, die ganze Welt ist
Mir nicht so hoch geachtet als dein Leben,
Und alles, alles wollt' ich lassen, opfern
Dem Judenteufel hier, dich zu befrei'n."

Je größer aber die Noth ist, je wundervoller erscheint der hochentschlossene Geist in Portia, der

Rettung ſchafft. Dieſe Rettung fällt in den vierten Act und damit iſt eigentlich die Handlung zum Schluſſe geführt. Mit großer Meiſterſchaft hat aber Shakespeare im fünften Act Portia wieder von dem hohen Glanzlicht, wo ſie als Retterin gleichſam wie ein männlicher Held erſcheint, in den ſanfteren Schimmer des Humors zurücktreten laſſen, in welchem ſie, wie zu Anfang des Stücks, in ihre reizendſte Weiblichkeit ſich wieder kleidet. Der Schluß des Stücks ſoll uns mit dem heiterſten Eindrucke entlaſſen, über die ſchalkhafte Beſcheidenheit, mit der Portia ſelbſt und ſo recht mit Bewußtſein durch einen recht kecken Scherz ihren Geliebten von der erſten Erinnerung an die draſtiſche Situation, aus der ſie und nur ſie, den Freund ihm geriſſen hat, in die heitere Perſpective wieder rückt, die nun die Liebe ihm eröffnet. Das komiſche Mißverſtändniß, das ſich aus dem kecken Scherze herausſtellt, den Portia ihrem Geliebten mit den Ringen ſpielt, erfüllt uns mit dem köſtlichſten Behagen und läßt uns die Heroin wieder ganz in jener holden Anſpruchsloſigkeit und liebenswürdigen Anmuth erblicken, die das eigentliche Lebenselement für jede Frau, auch für die geiſtreichſte und muthvollſte bleiben muß.

Portia's Liebe hat alle Macht der Hingebung und Zärtlichkeit Desdemona's und Imogen's, wenn auch nicht deren ſeelenvolle Weichheit; ſie beſitzt die ganze enthuſiaſtiſche Leidenſchaft und den Muth Julia's, wenn auch nicht den poetiſchen, berauſchten Schwung und die phantaſtiſch tiefe Gluth derſelben — voraus vor ihnen hat ſie den lebhaften, ſcherzenden, durch

und durch wohllaunigen Humor und den überlegenen, hohen Geiſt, die beſonnene, männliche Kraft des Handelns. Desdemona, Imogen und Julia unterwerfen ſich dem Tode aus Liebe, Portia errettet vom Tode, um zu lieben. Desdemona, Imogen und Julia ſind mehr oder minder paſſiv, Portia aber iſt durch und durch activ. Desdemona findet in ihrem Geiſte kein Mittel, dem Verderben, das auf ſie hereinbricht, zu entgehen, Imogen nimmt dieſes Mittel nur von außen her an, Julia wählt ein zwar höchſt heroiſches, aber ſehr gewagtes, unſicheres Mittel, Portia würde in Desdemona's, Imogen's und Julia's Lage ſich ſelbſt und ſicher geholfen haben. Portia iſt der Triumph einer durch und durch weiblich-anmuthig gehaltenen, aber doch von männlicher Geiſteskraft zugleich ganz erfüllten Seele. Die größten Gegenſätze, liebevollſte, echt weibliche Hingebung und beſonnenſte, ganz männliche Thatkraft durchdringen ſich bei ihr.

Die ganze Poeſie einer jungfräulichen, bräutlichen Liebe hat Shakespeare endlich in Julia's Liebe zu Romeo entfaltet. Julia iſt der poetiſchſte Frauen-Charakter Shakespeare's. Bei ihr tritt die Liebe als ſolche am energiſchſten und zugleich am farbenglänzendſten auf. Hier iſt die allmächtige Gluth und die unendliche Tiefe der ſtärkſten Leidenſchaft geſchildert. Hier ſind alle Wonnen und alle Qualen, die eine ſolche, das ganze Herz bezwingende Neigung in ihrem Gefolge hat, in treuen und lebensvollen Zügen von Anfang bis zu Ende dargeſtellt. Das Stück Romeo und Julia iſt wie eine reiche, glänzende Beethoven'ſche

Symphonie. Ihr Thema iſt der Rauſch der Liebe und dieſes Thema ſpielt ſich in den verſchiedenſten Variationen durch. Es iſt das poetiſche Muſtergemälde einer Liebesgeſchichte, die durch alle Phaſen ſich hindurch ſetzt. Bei hellem Kerzenglanz, im lauten, bunten Feſtſaal beginnt ſie, licht und heiter und endet dunkel und ſchaurig, in der Nacht der Gräber, in der ſtillen düſtern Todtengruft. Sie eröffnet ſich mit einem heitern Maskenzug und ſchließt mit einer traurigen Leichenbegleitung. Aber über der ganzen heitern und traurigen Handlung ſchwebt ein lichter Himmel von Poeſie, der Alles verklärt.

Julia tritt zuerſt Act I., Scene 3, ganz einfach und lieblich, in der unſchuldigſten Anmuth als Kind auf, noch nicht an Liebe denkend. Als ihre Mutter ihr meldet, daß Graf Paris ihr Gemahl werden ſolle und ſie auffordert, ihn zur Nacht beim Feſte ſich zu betrachten, erwiedert ſie in ihrer völligen Unſchuld:

„Seh'n will ich wohl, wenn Sehen Lieb' erzeugt,
Doch ſoll mein Blick nicht tiefer dringen ein,
Als eur' Erlaubniß ihm wird Schwung verleih'n."

Auf dem Feſte ſieht ſie aber Romeo. Wie ein zartes Roſenknöspchen neigt ſie ſich ihm entgegen, und vom Sonnenſtrahl einer allmächtigen Neigung getroffen ſchließt, und zwar plötzlich, die Knospe ſich auf zur Blume. „Dieſer plötzliche Ausbruch der Leidenſchaft bei Julia, bemerkt Tieck, erklärt ſich dadurch, daß ihr Herz längſt mit Bildern und Vorſtellungen genährt war, die Geſpräche der leichtfertigen Amme ſind nicht vergebens geführt, die Sinnlichkeit iſt längſt

erwacht und gestaltet sich nun zur edeln und ernsten Leidenschaft."

Romeo sieht (Act I., Scene 5) von ihrer Schönheit geblendet. Er sagt:

„Schneeweiße Taub' in einer Krähenschaar
Stellt sie sich unter den Gespielen dar."

Er naht sich ihr sodann, ihre Hand fassend in der Maske eines Pilgers mit den berühmten Worten:

„Wenn diesen Heil'genschrein hier meine Hand entweiht,
Die unwürd'ge, sei Buße dies: erröthend neigen
Zwei Pilger, meine Lippen sich, bereit
Mit zartem Kuß den harten Handdruck auszugleichen."

Julia erwiedert:

„Klagt, guter Pilger, eure Hand zu sehr nicht an.
Sie that ja nichts als was Andächt'ge pflegen,
Die Hand des Pilgers darf der Heil'gen Händen nahn
Und Pilgerkuß ist: strecken Hand der Hand entgegen."

Romeo:

„Hab'n nicht die Heil'gen Lippen, wie die Pilger?"

Julia:

„Ja Pilger, doch Gebete soll'n aus ihnen träufeln."

Romeo:

„O theure Heil'ge, dann laß' Lippen thun, was Hände thun,
Sie fleh'n, erhör' mich, sonst muß ich verzweifeln."

Julia:

„Heil'ge sind regungslos, obwohl sie Fleh'n erhören."

Romeo:

„Dann wollt, indeß ich nehm' Erhörung, mich nicht stören.
(Er küßt sie.)
Und so sind meine Lippen durch die eur'n von Sünd entbunden."

Julia:

„Nun hält mein Mund die Sünde, die der eure trug.“

Romeo:

„Die Sünde meines Munds? O süß gebüßte Schuld,
Zurück gieb' meine Sünd!“

Julia:

„Ihr küßt ja nach dem Buch!“

Seitdem Julia's Lichtgestalt die schwarze Maske im Kusse berührt hat, ist sie auch zur Jungfrau emporgewachsen. In der Scene mit ihrer Mutter ahnte noch Niemand etwas von der Seelenkraft, die in Julia schlummert. Jetzt arbeitet sie sich empor. Besonnen und fest entschlossen in ihrem Herzen treffen wir sie schon am Ende dieser schönen Maskenballscene. Als sie von der Amme vernimmt, daß der Pilger ein Montague, der einzige Sohn des großen Feindes ihres Hauses Capulet sei, ruft sie aus:

„So ist mein' einz'ge Lieb' aus einz'gem Haß entbrannt
Zu frühe ungekannt gesehn, zu spät gekannt!
Wie wunderbar ist dieser Liebe Keim,
Der dem verhaßten Feind mich giebt anheim!“

Als die Amme fragt, was dieser Ausruf bedeuten solle, weicht sie sofort besonnen aus und fertigt sie mit der Versicherung ab, daß es nur ein Reim sei, den sie eben von einem Tänzer gelernt habe.

Julia sagt:

„Mein' einz'ge Liebe ist aus einz'gem Haß entbrannt.“

Sie kündigt damit an, daß sie niemand anders lieben werde, Zeit ihres Lebens, als Romeo, ihren Feind, aber diesen auch mit Gefahr ihres Lebens.

Die Ausführung dieser Versicherung ist der weitere Verlauf der Handlung. Julia hält als Jungfrau und Frau, was sie als halbes Kind noch gelobt hat, unerschütterlich fest.

Wie Fernando's und Miranda's Liebeserklärung im Sturm die zarteste und reizendste war, so ist die Romeo's und Julia's in der zweiten Scene des zweiten Acts, die berühmte Balconscene, die schönste nach jener schönen Maskenballscene, die poetischste und leidenschaftlichste, die jemals zwei Liebende sich einander gemacht haben. Romeo, in der Nacht von dem Maskenfeste zurückkehrend, ist über die Mauer des Gartens der Capulet's gesprungen, es ist Mondschein im Garten. Julia spricht mit sich selbst auf dem Balcone ihres Fensters, während Romeo unbemerkt ihr zuhört:

„O Romeo, Romeo, warum bist du Romeo?
Verläugne deinen Stamm, verwirf den Namen.
Willst du das nicht, so schwöre mir nur Liebe
Und ich bin länger keine Capulet.
Allein dein Name ist es, der mein Feind ist,
Du bist du selbst, du bist kein Montague.
Was ist denn Montague, nicht Hand noch Fuß,
Noch Arm noch Antlitz, noch ein and'rer Theil,
Der zu dem Mann gehört. Nenn' anders dich!
Was liegt am Namen? Was wir Rose nennen
Hat süßen Duft bei jedem andern Namen.
So bleibt dem Romeo, hieß er Romeo nicht,
Auch aller holde Werth, den er besitzt
Ohn' diesen Titel. Romeo, laß den Namen,
Und für den Namen, der kein Theil von dir ist,
Nimm hin mich ganz."

Romeo:

„Ich halte dich beim Wort.

Sag' Lieb' mir zu und ich laß neu mich taufen,
Hinfort will ich nicht heißen Romeo mehr."

Julia:

„Wer bist du Mann, der so in Nacht gehüllt
Mein Selbstgespräch belauscht?"

Romeo:

„Mit einem Namen
Weiß ich nicht, wie ich dir mich nennen soll.
Mein Name, Heil'ge, ist mir selbst verhaßt
Nur darum, weil er ist ein Feind für dich.
Hätt' ich ihn schriftlich, ich zerriß das Wort."

Julia:

„Es trank mein Ohr noch keine hundert Worte
Von diesen Lippen, doch es kennt den Ton.
Bist du nicht Römeo und ein Montague?"

Romeo:

„Keins, schöne Heil'ge, wenn dir eins mißfällt."

Julia:

„Wie kamst du hierher, sag' mir und warum?
Die Gartenmau'r ist hoch, schwer zu erklimmen.
Der Ort ist Tod für dich, denk' wer du bist!
Wenn einer meiner Vetter dich hier träfe."

Romeo:

„Mit leichtem Liebesschwung die Mauer übersprang ich,
Steingrenzen halten nicht die Liebe auf.
Was Liebe thun kann, waget auch die Liebe,
Kein Hinderniß sind deine Vettern mir."

Julia:

„Wenn sie dich sehn, so werden sie dich morden."

Romeo:

„Ach, es liegt mehr Gefahr in deinem Auge
Als zwanzig ihrer Schwerter, blicke du
Nur hold und ich bin gegen sie geschützt."

Julia:

„Ich möcht' nicht für die Welt, daß ſie dich ſähn."

Romeo:

„Der Mantel iſt's der Nacht, der mich verbirgt.
Und liebſt du mich nicht, laß ſie finden mich,
Denn beſſer, daß ihr Haß mein Leben endet,
Als ewig leben, ungeliebt von dir."

Julia:

„Wer hat an dieſen Ort dich her gebracht?"

Romeo:

„Die Liebe, die mich trieb, ihn aufzuſuchen.
Sie gab mir Rathſchlag und ich lieh ihr Augen.
Ich bin kein Steuermann, doch wärſt du weit
Wie Ufer, die das fernſte Meer beſpült,
Ich führ auf Abenteu'r nach ſolchem Kleinod."

Julia:

„Du weißt, der Schlei'r der Nacht deckt mein Geſicht,
Sonſt färbte wohl ein mädchenhaftes Roth
Die Wang' um das, was du von mir vernommen.
Gern möcht' ich förmlich thun, gern, gern verläugnen
Was ich geſagt, doch fahre wohl, Verſtellung!
Sprich, liebſt du mich, ich weiß du ſageſt: Ja,
Und ich nehm' auf dein Wort. Doch wenn du ſchwörſt,
So kannſt du untreu werden. Jupiter
Lacht, wie man ſagt, des Meineid's Liebender.
O theurer Romeo, wenn du mich liebſt
So ſag' es aufrichtig. Doch wenn du glaubſt
Ich ſei zu ſchnell beſiegt, ſo will ich ſchmollen,
Verwirrt erſcheinen und dir: Nein! erwiedern
Auf deine Werbung — ſonſt um Alles nicht.
Du ſchöner Montague! ich bin zu zärtlich,
Du könnteſt mich für leichten Sinnes halten,
Doch glaube, Freund, ich werde treuer ſein

Als andere, die ſich fremder ſtellen können.
Ich hätte fremder thun ſoll'n, ich geſteh's,
Doch da du angehört, eh' ich es merkte,
Von meiner treuen Liebe den Erguß,
Vergieb und halte nicht für Leichtſinn meine
Hingebung, die die dunkle Nacht verrieth."

Romeo:

„Fräulein, ich ſchwör' beim heil'gen Monde dort,
Der ſilbern färbt der Blüthenbäume Wipfel —"

Julia:

„Schwör' nicht beim Mond, dem unbeſtänd'gen Mond,
Der monatlich ſein Zirkelrund verändert,
Daß nicht gleich wandelnd deine Liebe ſei."

Romeo:

„Wobei denn ſchwör' ich?"

Julia:

„Schwöre lieber gar nicht,
Doch, willſt du, ſchwör' bei deinem holden Selbſt
Das iſt der Gott für meine Anbetung,
Ihm will ich glauben."

Romeo:

„Wenn denn mein liebend Herz —"

Julia:

„O ſchwöre nicht. Erfreu' ich gleich mich dein,
Erfreut mich doch der Bund nicht dieſer Nacht.
Er iſt zu raſch, zu unbedacht, zu plötzlich,
Zu gleich dem Blitze, der vorbei ſchon iſt
Eh' man nur ſagen kann: „Es blitzt." Gut' Nacht!
Des Sommers Hauch kann unſ'rer Liebe Knospe
Zur Blume reifen bis zum Wiederſeh'n.
Gut Nacht, gut Nacht, o ſüße Ruh' und Frieden
Wie ſie mein Herz fühlt, ſei dir auch beſchieden!"

Romeo:

„O willst du unbefriedigt mich verlassen?“

Julia:

„Wie kannst du mehr Befriedigung verlangen?“

Romeo:

„Zum Tausch den treuen Liebesschwur für meinen.“

Julia:

„Ich gab dir meinen, eh' du ihn verlangtest.
Und wollte, nochmals hätt' ich ihn zu geben.“

Romeo:

„Wollt'st du zurück ihn nehmen? Warum Liebe?“

Julia:

„Nur um dir willig ihn zurückzugeben.
Und doch ist's nur der Wunsch, der schon erfüllt ist.
Mein Lieben ist so grenzenlos und tief
Gleich wie das Meer: je mehr ich gebe dir,
Je mehr hab' ich, denn beides ist unendlich.
Ich höre d'rin Geräusch, Geliebter, lebe wohl.
Gleich, Amme! — Theurer Montague, sei treu!
O wart' ein wenig nur, ich komme wieder.“

Romeo:

„O sel'ge, sel'ge Nacht! Ich fürchte nur,
Weil Nacht es ist, es ist nur Alles Traum,
Zu schmeichelnd süß, um Wirklichkeit zu sein.“

Julia:

„Drei Worte, Romeo, und dann wirklich gute Nacht.
Wenn deiner Liebe Absicht redlich ist,
Dein Vorsatz Ehre, melde morgen mir
Durch Jemand, den ich senden werde, wo
Und wann du durch die Kirche mein willst werden.
Ich lege dir mein ganzes Glück zu Füßen
Und folge dir, Herr, durch die ganze Welt.“

Amme:

„Fräulein!“

Julia:

„Ich komme ſchon. Doch meinſt du's nicht gut,
So bitt' ich —“

Amme:

„Fräulein!“

Julia:

„Geduld, ich komme! —
Wirb' ferner nicht und laß mich meinem Schmerz.
Ich ſchicke morgen.“

Romeo:

„Ha, bei meiner Seele!“

Julia:

„Zu tauſendmalen gute Nacht!“

Romeo:

„Zu tauſendmalen böſer iſt die Nacht,
Jetzt da dein Licht ihr fehlt.
Wie Knaben weg vom Buch, wird Lieb' zum Lieben,
Wie's Kind zur Schule, Lieb' von Lieb' getrieben.“

Julia:

„Bſt! Romeo! Bſt! Hätt' ich 'nes Falkners Stimme
Zurückzulocken dieſen edeln Falken!
Der Zwang iſt heißer, wagt nicht laut zu ſprechen.
Sonſt ſprengt' die Höhl' ich, wo das Echo liegt
Und macht' mit meines Romeo Namen
Die luſt'ge Zung' ihr heiſ'rer als die meine.“

Romeo:

„Es iſt mein Herz, das mich beim Namen ruft.
O Silberton, dem Liebenden bei Nacht
Wie köſtlichſte Muſik in ſeinem Ohre!“

Julia:

„Romeo!“

Romeo:

„Meine Theure!“

Julia:

„Zu welcher Stunde morgen
Soll senden ich zu dir?“

Romeo:

„Neun Uhr!“

Julia:

„Ich will nicht fehlen. 's ist zwanzig Jahr bis hin.
Ich weiß nicht mehr, warum ich dich zurückrief.“

Romeo:

„So laß mich bleiben bis dir's eingefallen.“

Julia:

„Vergessen werd' ich, daß du hier noch weilest,
Erinnernd mich, wie deine Näh' ich liebe.“

Romeo:

„Und ich werd' stehn, bis du dich noch vergißt,
Vergessend, daß ich anderswo bin heim.“

Julia:

„Der Morgen kommt. Ich wollte doch du gingst,
Doch weiter nicht, als eines Mädchens Vogel,
Den sie ein wenig aus der Hand läßt schlüpfen,
Gleich dem Gefang'nen, den die Kette hält,
An seid'nem Faden zieht sie ihn zurück,
Aus Lieb', und Eifersucht auf seine Freiheit.“

Romeo:

„Ich wollt' ich wär' dein Vogel.“

Julia:

„Wärst du's, Theurer!
Doch würd' ich dich aus vieler Liebe tödten!
Gut Nacht! Gut Nacht! Süß ist des Scheidens Pein,
Ich rief: Gute Nacht, wohl bis zum Tag hinein."

Durch diese wundervolle Mondscheinnachtsscene wird Julia, die heiße glühende Tochter des Südens, das, was sie nun unausschließlich ist, die Leidenschaft der Liebe selbst. Diese Leidenschaft der Liebe identificirt sich mit ihrem ganzen Sein und sie geht völlig und gänzlich darin auf. Julia vergißt die Welt um sich herum in ihrem Geliebten. Er allein wird ihre Welt. Alle ihre Gefühle, alle ihre Worte beziehen sich von jetzt an nur auf ihre Liebe, aus der Tiefe ihres im Innersten beglückseligten Herzens entsteigt ihr ein fortwährendes Entzücken, das sich in die üppigste Bilderpracht einkleidet, jedes ihrer Worte athmet die schönste Poesie. Die Rose ist nun völlig aufgeblüht und verbreitet um sich ihren würzigen berauschenden Duft. Durch alle Spannungen, durch alle Proben der Liebe wird Julia von jetzt an hindurchgeführt, sie besteht alle, sie verläßt das elterliche Haus und Vater und Mutter, um ihr Alles, Romeo zu finden, ja sie übersteht zuletzt freudig noch die höchste Feuerprobe der Liebe, sie läßt sich, um Romeo, ihr Leben zu gewinnen, lebendig einsargen und übernimmt so für ihn einen temporairen Tod. Diesen Scheintod vertauscht sie sofort mit dem wirklichen Tode, sobald Romeo ihr vorangegangen ist, ohne dem ihr Dasein keinen Inhalt mehr hat. So momentan und plötzlich ihre

Leidenſchaft erregt ward, ſo feſt hält ſie aus, ſo dauernd und beſtändig bewährt ſie ſich darin bis zum Sterben. Ihr ganzes Weſen iſt nicht nur durch die Leidenſchaft ſtark und gewaltig, ſondern zugleich auch tief und ſeelenvoll bewegt. Juliens leidenſchaftliche Liebe iſt weder heroiſch, noch ſentimental, ſie iſt durch und durch dichteriſch, enthuſiaſtiſch gehalten, ſo tragiſch ihr Geſchick iſt, ſo iſt ein wahrer Himmel von Jugendkraft und Lebensfülle in ihrem Buſen, der ſie bis zum letzten Ausgang in dem Muthe der Begeiſterung erhält. Es iſt die Allgewalt der Poeſie ihrer Liebe, die ſie immer auf der Höhe des Daſeins ſich behaupten läßt. Das Stück, das die unausſprechliche Trauer getrennter, wenn auch vorher befriedigter Liebe, zum Gegenſtande hat, macht ſo einen durchaus heitern Eindruck, Shakespeare hat in ihm durch die reiche und wundervolle Poeſie, in die er alle Charaktere eintaucht, durch die verſchwenderiſche und glänzende Bilderpracht, die er überall ausſtellt, trotz des düſtern Hintergrundes, auf dem die Handlung ſteht, die heitere Wirkung derſelben erzwungen. Ueber dem Ganzen liegt eine vollendete Anmuth ausgebreitet, ein Zauber von Poeſie und begeiſtertem Gefühl dämpft alles Harte und Rauhe des Geſchicks und der ſchöne blaue Himmel Italiens wölbt ſich heiter und friedlich über dem durch den Haß der Geſchlechter mit Blut getränkten Boden. In dieſer Beziehung iſt Romeo und Julia das Meiſterſtück Shakespeare's. Die Poeſie feiert darin ihren glänzenden Triumph, eine Geſchichte des Leids, der Angſt und des Grauſens wird darin

zu einer Geſchichte des Entzückens, der Wonne und der Seligkeit verklärt. Selbſt auf das finſtere Grab werden die hellen Blumen der Poeſie noch hingeſtreut. Es verliert ſeine Schrecken, da die Liebenden nicht klagen, ſondern beide im ſeligſten Vollgefühle ihrer unſterblichen Liebe mit der freiſten und heiterſten Entſchloſſenheit in den Tod gehen. Alle Herbigkeit des Schmerzes ſänftigt ſich durch die hohe Schönheit der poetiſchen Darſtellung zur ſtillen Wehmuth und ein reizendes Mitleid iſt es allein, das uns am Schluſſe zurückbleibt. Das Stück endigt vollkommen beruhigend mit den ſanften Mollaccorden der Verſöhnung der beiden feindlichen Häuſer über den Leichen ihrer Kinder. Mit dem Tode Romeo's und Julia's iſt gleichſam dieſe Verſöhnung erkauft.

Julia's Liebe iſt die Tiefe der Leidenſchaft, der die Phantaſie die immer neue Spannkraft und Gluth giebt. Ihre Liebe beſteht aus den zwei Elementen: Leidenſchaft und Phantaſie. Die Kraft der Phantaſie iſt es, die die Leidenſchaft mit einem immer neuen Zauber von Poeſie ſchmückt. Darin liegt Julia's weſentliche Schönheit. Julia, die heiß-glühende Tochter des Südens, iſt von Geburt aus eine durch und durch poetiſch organiſirte Natur. Vierzehn Jahre lang hat dieſe Natur bei ihr geſchlummert; als Romeo erſcheint, erſcheint ihr das Bild, das ihrer Phantaſie im Stillen immer dunkel vorgeſchwebt hat, mit einem Mal in die lichte Wirklichkeit geſtellt. Die Flamme bricht aus, die Leidenſchaft iſt da. Durch die Phantaſie wird ſie von jetzt an im

ſteten Glühen erhalten. Julia hat den Gegenſtand gefunden, auf den ſie die ganze mächtige Naturgewalt ihrer Einbildungskraft werfen kann, ſie umfaßt ihn ſofort mit der ſchranken- und rückſichtsloſeſten Leidenſchaft und alle ihre Gedanken und Gefühle ſind von Stunde an wie in Wonne und Seligkeit getaucht. Sie athmet dieſe Wonne und Seligkeit in der üppigſten Bilderpracht, der reichſten Poeſie aus. Die Poeſie wird die Seele ihrer Seele, durch ſie wird Julia's Charakter zu einem entſchieden leidenſchaftlich-ſeelenvollen Charakter erhoben. Was Tiefe der Leidenſchaft, was Schwung und Gluth der Empfindung anbelangt, iſt kein Charakter Sheakſpeare's ſo ideal und poetiſch, als Julia's Charakter.

Wir verließen ſie oben bei dem Verſprechen an Romeo, jemand an ihn zu ſenden, der wegen der Vermählung mit ihm Rückſprache nähme. Sie hat ihre Amme abgeſchickt und klagt über die Verzögerung ihrer Zurückkunft. Die Worte, die ſie Act II., Scene 5 ſpricht, ſind gleichſam lauter Gemälde:

„O ſie iſt lahm!
Zum Liebesherold taugt nur der Gedanke,
Der zehnmal ſchneller eilt als Sonnenſtrahlen,
Wenn ſie die Nacht von dunkeln Hügeln ſcheuchen.
Drum ziehn die Liebe leichtbeſchwingte Tauben,
Drum hat Cupido Flügel, raſch wie Wind.
Jetzt ſteht die Sonne auf dem höchſten Gipfel
Der heut'gen Tagereiſe. — Neun bis zwölf.
Drei lange Stunden — und noch kommt ſie nicht.
Hätt' ſie Gefühl und warmes Jugendblut,
Sie flöge leichten Schwunges wie ein Ball,
Es würfe ſie mein Wort zu dem Geliebten

Und sein's zu mir:
Doch altes Volk thut, als ob's todt schon sei
Träg, unbehilflich, matt und schwer wie Blei."

Romeo hat Julien in Lorenzo's Klause gewiesen, „dort harre," wie die Amme sagt, „ein Mann, der sie zur Frau will machen." Ihre Erscheinung begeistert selbst den alten Mönch, er beschreibt sie Act II., Scene 6 mit den schönen Worten:

„Hier kommt das Fräulein — o ein Tritt, so leicht,
Nutzt nicht den immerdau'rnden Kiesel ab.
Ein Liebender ging' wohl auf den Geweben,
Die durch die Lüfte sich im Sommer ziehn
Und fiel' doch nicht. So leicht ist Eitelkeit."

Die glänzendste und üppigste Poesie tritt hierauf in dem weltberühmten Monologe, Act III., Scene 2, wo Julia in der Brautnacht ihren neuen Gemahl in ihrem Hause erwartet, hervor:

„Braust rasch ihr Rosse mit den Flammenhufen
Hinab in Phöbus Wohnung! Solch ein Lenker
Wie Phäton peitschte schnell euch nach dem Westen!
Umwölkte Nacht brächt' er herbei sogleich!
Breit' aus den stillen Vorhang Liebegeb'rin, Nacht,
Daß die ausspäh'nden Augen dürfen winken
Und Romeo heimlich schlüpf' in diese Arme
Und ungeseh'n. Zum Liebesspiel kann Liebe
Bei eig'ner Schönheit seh'n. Und wär' sie blind,
So stimmte sie zur Nacht. Komm holde Nacht,
Matrone, züchtig, ganz in Schwarz gekleidet
Und lehr' mich, wie man im Verlust gewinnt
Beim Spiel um ein paar reine Mädchenhüllen.
Verhüll' das jungfräuliche Blut, das zittert
In meiner Wang', mit deinem schwarzen Mantel,
Bis Liebe, fremd jetzt, kühn geworden, sich noch

Für züchtig hält, wenn alle Lieb' ſie that.
Komm, Nacht, komm Romeo, der du Tag in Nacht,
Denn du wirſt weißer glänzen auf den Schwingen
Der Nacht als friſcher Schnee liegt auf dem Raben.
Komm traute, liebe, ſchwarzgeäugte Nacht,
Gieb meinen Romeo mir und ſoll er ſterben,
Nimm ihn und hau' ihn aus zu kleinen Sternen,
Dann wird des Himmels Antlitz er verklären,
Daß alle Welt ſich in die Nacht verliebt
Und ſich nicht mehr am Sonnenglanz entzückt.
Ich habe mir ein Liebesgut gekauft'
Das noch nicht mein iſt. Ich bin ſelbſt verkauft,
Doch noch nicht übernommen, Langer Tag,
Lang, wie die Nacht vor einem Feſte für
Ein ungeduld'ges Kind, das neue Kleider
Hat, die es noch niemals getragen."

In dieſem Hymnus an die Nacht ſind die kühnſten und ſchönſten Metaphern der Poeſie mit einer reizenden Ueberfülle verſchwendet. Die heiße Leidenſchaft der liebeglühenden Braut und die einfältige Ungeduld eines noch ſpielenden Kindes ſind darin mit wunderbarſter Kunſt verſchmolzen.

Unmittelbar in dieſem Momente, wo Julia's wie verzückte Einbildungskraft in der ſeligſten Erwartung ſchwelgt, tritt die Amme ein mit der Nachricht von Romeo's Verbannung aus Verona in Folge der Erſtechung Tybalt's, Julia's Vetters. Es folgt nun der ſtaunenswertheſte Uebergang vom Gefühl des Entzückens zu dem der Verzweiflung, wie ein ſolcher ſich nur bei einer noch ganz neuen, überſchwenglichen, ſich über alle Ufer mit reißender Uebermacht ergießenden Leidenſchaft zeigen kann. Julia glaubt erſt, daß Romeo todt ſei und bricht in die Klage aus:

„Brich Herz, du armer Banqu'routirer, brich!
Zum Kerker Augen! Schaut nie mehr nach Freiheit!
Geh Staub zum Staube! Wandle nicht mehr hier!
Für mich und Romeo ein Grabrevier!"

Darauf vernimmt sie, daß der theure Vetter Tybalt von Romeo erschlagen worden sei, ihr bester Freund von dem Geliebten. Sie schmäht Romeo nun, aber auf's holdseligste mit den Worten:

„O Schlangenherz, von Blumen überdeckt!
Wohnt je ein Drache in so schöner Höhle?
Holdsel'ger Wütherich, engelgleicher Teufel!
Du Rab' in Taubenfedern, Lamm mit Wolfsgier!
Verworf'ner Sünder mit der Heil'genmiene,
So ganz das Gegentheil von dem, was du ganz scheinst,
Verdammter Heil'ger, ehrenwerther Schurke!"

Aber als die Amme einstimmen will in diese Vorwürfe und ausruft:

„Zu Schanden werde Romeo!"

setzt sie sich sofort ihr mit der Aufwallung des heftigsten Unwillens entgegen und erkennt sofort ihre Stellung als Romeo's Frau:

„Daß dir die Zung' aufschwöre
Für solchen Wunsch! Er ward zur Schande nicht
Geboren! — —
Soll ich von meinem Gatten Uebles reden?
— —
Mein Gatte lebt, den Tybalt morden wollte
Und todt ist Tybalt, der ihn hätt' erschlagen.
Das alles ist ja Trost!"

Und ihre volle Zärtlichkeit kehrt in den folgenden Worten zurück:

„Ich hört' ein ärg'res Wort, als Tybalt's Tod,
Das mich zermalmte — —
„Tybalt iſt todt und Romeo — verbannt"
Ja dies „Verbannt", dies eine Wort „Verbannt"
Erſchlug zehntauſend Tybalt's. Tybalt's Tod
War Leid's genug, dafern es da geendet.
Wenn ſaures Wehe gern Gefährten hat,
Mit and'rem Schmerz durchaus ſich muß verbünden,
Warum denn folgte nicht auf „Tybalt todt:"
Der Vater todt, die Mutter, oder beide,
Das Leid wär' wahrlich nicht ſo ſchwer geweſen.
Doch wenn auf Tybalt's Tod als Nachzug folgt:
Verbannt iſt Romeo — mit dieſem Wort
Iſt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo, Julia,
All' todt und all' erſchlagen."

In der darauf folgenden Abſchiedsſcene von Romeo (Act III, Scene 5) iſt ſie wieder ganz Hingebung, Zärtlichkeit und Liebe.

„Willſt du ſchon gehen? So nah iſt noch der Tag nicht.
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Bei deren Ton dein ſcheues Ohr erbebte.
Sie ſingt auf dem Granatbaum jede Nacht.
Glaub', Trauter, mir, es war die Nachtigall."

Romeo:

„Die Lerche war's, des Morgens Herold
Und nicht die Nachtigall. Sieh, neid'ſche Streifen
Glüh'n dort im Oſt durch die zertheilten Wolken.
Die nächt'gen Kerzen löſchen aus, der Tag
Steht heiter lächelnd mit gehob'nen Zehen
Dort auf der fernen Nebelberge Spitzen.
Geh'n muß ich, um zu leben — wart' ich, ſterb' ich."

Julia:

„Ich weiß, das Licht iſt nicht des Tages Licht,
Ein Meteor iſt's, das die Sonn' aushaucht
Als Fackelträger dir die Nacht zu dienen

Und auf dem Weg nach Mantua zu leuchten.
Drum weile noch, es iſt nicht Noth zu gehen."

Romeo:

„Laß ſie mich fangen und dem Tode weih'n!
Ich bin's zufrieden, wenn du's haben willſt.
Nein, jenes Grau iſt nicht des Morgens Auge,
Der blaſſe Wiederſchein des Mond's iſt's nur.
Es iſt auch nicht die Lerche, deren Ton
Ob unſern Häuptern trifft die Himmelswölbung.
Ich will weit lieber bleiben hier als geh'n.
Komm Tod und ſei willkommen! Julia will's ſo.
Nun, Seele, koſen wir, es tagt noch nicht."

Julia:

„Doch, doch, von hinnen geh'n mußt du, hinweg!
Es iſt die Lerche! — —
Sieh hell und heller wird's, nun mußt du geh'n!
— — →
So biſt du fort, Geliebter, Herr und Freund,
Laß jeden Tag, laß ſtündlich von dir hören!
Denn Tage hat die einzige Minute.
Bei dieſer Rechnung bin ich hoch bei Jahren,
Eh' wiederſeh' ich meinen Romeo."

Romeo:

„Leb' wohl! Ich laß kein Mittel aus den Händen,
Dir Holde, meine Grüße zuzuſenden."

Julia:

„O denkſt du, daß wir je uns wiederſehn?"

Romeo:

„D'ran zweifl' ich nicht und all' dies Weh' wird einſt
Zu ſüßer Unterredung uns noch dienen."

Julia:

„O Gott, ich hab' ein unheilahnend Herz,

Mich dünkt, ich ſeh' dich, da du unten biſt
Als lägſt du todt in eines Grabes Grund,
Mein Auge täuſcht mich — oder du biſt bleich?"

Romeo:

„Auch du Geliebte ſcheinſt mir bleich und hohl,
Der durſt'ge Gram trinkt uns das Blut. Leb wohl!"

Hier ſehen wir ſchon alle Vorboten des nahenden Sturmes. In dieſem tief-dichteriſchen und leidenſchaftlichen Abſchiedsſchmerze Julia's zittert ſchon die erſte wilde Aufregung, in die das unaufhaltſam auf ſie hereinbrechende Geſchick ſie nun ſofort hineinführt.

Die Mutter kommt, ſie kündigt ihr an, daß ihr Graf Paris zum Gemahle beſtimmt ſei. Sie weigert ſich, ihn zu nehmen. Darauf kommt der Vater, der ſie ſchmäht und mißhandelt. Julia iſt außer Faſſung, der Sturm reißt ſie nieder. Sie klammert ſich in den rührendſten Bitten an Vater und Mutter:

„Ich fleh' euch auf den Knie'n, mein guter Vater,
Hört mit Geduld ein einzig Wort nur an!
— —
Verſtoßt mich nicht, o meine ſüße Mutter,
Nur einen Monat, eine Woche Friſt!"

Vergebens. Nun flüchtet ſie ſich in ihres Herzens Angſt zur Amme, die um das Geheimniß weiß, die die Vertraute ihrer Liebe zu Romeo iſt:

„O Gott, wie iſt das zu verhindern, Amme?
Gieb Troſt und Rath mir —
Ach, daß der Himmel ſolche Tyrannei
An einem ſanften Weſen übt, wie ich."

Auch die Amme aber räth ihr, Romeo fahren zu laſſen. Julia ſtaunt, ſie will nicht glauben, daß das

ihr Ernſt ſei. Als die Amme es ihr bekräftigt, kommt Julia in dem maßloſen Abſcheu über die Niedrigkeit und Gemeinheit mit einem Mal zu ſich ſelbſt. Sie rafft ſich zu einem gefaßten Entſchluſſe zuſammen, ihre totale Iſolirung im Vaterhauſe wird ihr klar, ſie bricht mit allen und auch mit ihrer zeitherigen einzigen Vertrauten, der Amme. Es iſt dies der Wendepunkt in Julia's Charakter.

Julia:

„Sprichſt du von Herzen?"

Amme:

„Und von ganzer Seele,
Verfluche beide ſonſt."

Julia:

„Amen."

Amme:

„Zu was?"

Julia:

„Nun wohl, du haſt mich wunderbar getröſtet.
Geh hin und ſag' der Mutter, ich ſei aus,
Weil ich den Vater kränkte, bei Lorenzo
Zu beicht'n und Abſolution zu hol'n."

Als die Amme gegangen iſt, enthüllt ſie ihr Herz in den Worten:

„Fort, Rathgeberin,
Du und mein Buſen ſind ſich künftig fremd.
Ich will zum Mönch, ob er mir Rettung ſchafft,
Schlägt alles fehl, hab' ich zum Sterben Kraft."

Todesentſchloſſen, mit aller Weibesſtärke gewappnet, tritt ſie Act IV., Scene 1 vor Lorenzo. Um ſich

mit allem Entſetzen gegen die Vermählung mit Paris zu erfüllen, häuft ſie ſich ſelbſt mit ihrer glühenden Phantaſie alle Schreckbilder zuſammen und thürmt ſie wie einen Berg vor ſich auf:

„O lieber als mit Paris mich vermählen
Heiß von der Zinne jenes Thurms mich ſpringen,
Wo Räuber ſtreifen geh'n, da ſein, wo Schlangen
Hauſen, kette mich an brüll'nde Bären,
Bring' bei der Nacht mich in ein Todtenhaus
Ganz überdeckt mit raſſelnden Gerippen,
Mit Moderknochen und zahnloſen Schädeln,
Heiß in ein friſchgemachtes Grab mich ſteigen,
Mit einem Leichnam mich in's Grabtuch hüllen,
Das alles, was zu hör'n, mich zittern macht,
Und ich will's ohne Furcht und Zweifel thun,
Des ſüßen Gatten reines Weib zu bleiben."

In der Scene 3, Act IV., wo ſie den Schlaftrunk nimmt, iſt ihre Phantaſie durch die Todesfurcht zur höchſten Siedehitze entflammt. Wir ſehen hier den furchtbarſten Kampf dieſer geängſtigten Phantaſie mit ihrer leidenſchaftlichen Liebe. Die ſchrecklichſten Vorſtellungen tauchen vor ihr auf, ſo daß, als der Schrecken zum Wahnſinn ſich ſteigert, ſie wirklich Tybalt's Geiſt aus der Gruft heraufſteigen ſieht. Nachdem ſie die Todesſchauer überwunden, kehrt Todesmuth in ihre Seele zurück. Der Gedanke an ihren geliebten Romeo giebt ihrem Geiſte die Entſchloſſenheit wieder und unverzagt ergreift ſie die Phiole:

„Wie, wenn das Gift war, welches mir der Mönch
Bereitete, um wirklich mich zu tödten,
Damit ihn dieſe Trauung nicht entehre,
Die heimlich mich mit Romeo verband?

Es iſt ſo, fürcht' ich — und doch glaub' ich nein,
Denn ſtets bewährt er ſich als heil'ger Mann,
Ich will ſo böſe Meinung nicht verfolgen.
Wie aber, wenn ich in dem Grabe liegend
Erwache vor der Zeit, wo Romeo kommt
Mich zu befrei'n? — Ein fürchterlicher Punkt.
Werd' ich da nicht erſticken in der Gruft,
In deren Schlund geſunde Luft nie drang
Und ſterben ſtrangulirt, eh' Romeo kommt
Und, bleib' ich leben, kann's nicht leicht geſcheh'n,
Daß mich das grauſe Bild von Tod und Nacht
Verbunden mit den Schreckniſſen des Orts —
In dem uralten Abgrund der Gewölbe,
Wo die Gebeine aller meiner Ahnen
Seit viel Jahrhunderten ſind aufgehäuft,
Wo in noch friſchem Grab der blut'ge Tybalt
Im Todtenhemde modernd liegt, wo, ſagt man
Um Mitternacht Geſpenſter Umgang halten —
Hilf Himmel, wär's nicht möglich, daß zu früh' ich
Erwachte — und der ekelhafte Dunſt nun,
Geſchrei, wie von Alraunen, die man aus der Erde
Aufwühlt, von dem die Menſchen raſend werden —
Erwach' ich, werd' ich nicht von Sinnen kommen,
Umgeben rings von dieſen grauſen Schrecken?
Im Wahnwitz mit der Ahnen Beinen ſpielen?
Den blut'gen Tybalt aus dem Sarge zerren?
Zuletzt in dieſer Wuth mit einem Bein
Von einem Ahnherrn, wie mit einer Keule
Mir das verzweifelte Gehirn einſchlagen?
O ſieh, mich dünkt, ich ſeh' des Vetters Geiſt,
Der Romeo ſucht, der auf des Degens Spitze
Den Leib ihm ſpießte auf. Halt Tybalt, halt!
Ich komme Romeo. Dies trink' ich für dich!"

Außerordentlich ſchön und zart iſt am Schluß die Erwachungsſcene Julia's gehalten. Hier ſehen wir nicht eine Spur mehr von der leidenſchaftlichen

Bewegung, von der ſtürmiſchen Aufregung, die dem Schlafe vorausging. Julia erwacht Act V., Scene 3 vollkommen ruhig, gefaßt, beſonnen. Sie erfährt, daß ihr Geliebter, Romeo, an ihrer Seite todt liegt, aber ihrem frommen, ſtillen, beruhigten Gemüthe entgeht keine Klage, kein Vorwurf, nicht einmal der leiſeſte Hauch einer Trauer. Sie iſt wieder geworden, was ſie am Anfang des Stückes war, ein liebliches Kind und ſo legt ſie ſich dem Tode in die Arme, der ſie zu Romeo wieder bringt. Ein leichter Zug der heiter lächelnden Lippen und ein zärtlicher Dolchſtich, das iſt ihr Abſchied von der Erde. Die ganze Zärtlichkeit ihrer ſanften und doch ſo muthigen Seele ſpiegelt ſich in den letzten Worten:

„O Geiz'ger, Alles trinken, nicht zu laſſen
Ein freundlich Tröpfchen, um mir nachzuhelfen!
Die Lippen will ich küſſen dir, vielleicht
Hängt glücklich noch ein wenig Gift an ihnen,
Dies bringt den Tod mir, wie ein Stärkungtrank!“

Julia's Liebe iſt von Portia's Liebe ſo ſtark unterſchieden, wie ihre Charaktere von einander abweichen. Julia und Portia ſind echte Italienerinnen, Phantaſie und Leidenſchaft ſind die Elemente ihrer Natur, die Zugaben eines ſüdlichen Landes, über dem ein heiterer blauer Himmel ſich ausſpannt und des heißen Blutes, das durch ihre Adern dahinrollt. Julia iſt wie Portia aus einem vornehmen italieniſchen Ariſtokratengeſchlechte hervorgegangen, von Jugend auf in glänzenden Verhältniſſen aufgewachſen, mit allen Gaben des Ueberfluſſes umringt. Julia's frühere

Lebensweise und Bildung erfahren wir aus ihren Gesprächen mit der Mutter, dem Vater, der Amme. Die Eltern haben wenig an ihr gethan, als unter strenger Zucht sie gehalten, die Mutter ist eine stolze wenn auch gutmüthige Matrone, der Vater ein zwar jovialer, aber hartköpfiger, tyrannischer Herr, die Amme endlich eine alberne, hausbacken-humoristische, plebejische Alte. Julia, unter dieser Umgebung aufgewachsen, ist die reine Natur geblieben, bei Portia aber hatte hohe geistige Bildung die Natur geadelt, sie steht ganz frei, sie ist „Königin ihrer selbst.“ Julia geht in den Elementen ihres auf die Naturbasis beschränkt gebliebenen Charakters, Phantasie und Leidenschaft, rein auf. Bei Portia ist die Ueberschwenglichkeit derselben durch die schöne Harmonie, in die sie ihr ganzes Wesen hinaufgehoben und einen wirklichen, höchst edeln, sittlichen Charakter aus ihm herausgebildet hat, gedämpft und gesänftigt. Bei Julia wird die ganze Persönlichkeit durch Phantasie und Leidenschaft wie in einem schwindelnden Rausche hingerissen, bei Portia sind beide im Einklang mit dem übrigen geistigen und sittlichen Vermögen, Phantasie und Leidenschaft geben ihren Gefühlen den poetischen Glanz und Schwung, aber sie überwältigen und verführen sie nicht. Julia's Lebensschiff wird ausschließlich von den geschwellten Segeln der Phantasie und Leidenschaft heftig und stürmisch dahin geführt, bei Portia steht zugleich die besonnene Vernunft am Steuerruder und ein überlegener Geist ist ihr Compaß. Julia's Liebe entzückt uns wie der feurige Wein, sie berauscht

uns wie der prächtige Orangenduft ihres Landes, Portia's Liebe wirkt so stärkend, wie die reine und doch linde südliche Luft, die vom Meere kommt, sie ist so kräftigend, wie Italiens klarer stahlblauer Himmel. Bei Portia fesselt uns der Geist, der so brillant und energisch er auftritt, doch der Anmuth keinen Eintrag thut, indem er im Humore sich sänftigt; bei Julia reißt die schöne Poesie der Seele uns hin, die von einer allmächtigen Leidenschaft erfüllt, ihr Alles opfert, selbst das Höchste, was sie opfern kann, das Leben.

Ich komme nun, nachdem ich die acht Frauen-Charaktere, in denen Shakespeare die glückliche und unglückliche jungfräuliche, bräutliche Liebe individualisirt hat, dargestellt habe, auf die Frauen-Charaktere Shakespeare's, in denen er die eheliche Liebe und Zärtlichkeit verherrlicht hat. Es gehören zu diesen Charakteren in erster Linie drei: Desdemona in Othello, Imogen in Cymbeline und Hermione im Wintermärchen. Es sind zugleich die drei Charaktere, die durch die männliche Eifersucht ruinirt werden. Desdemonen als Frau steht die Jungfrau Miranda am nächsten an Einfalt und Unschuld, an natürlicher Anmuth, an Zärtlichkeit und Hingebung. An Schwung der Leidenschaft, an Tiefe der Seele, an Fülle und Mannichfaltigkeit der Poesie rückt Imogen der Julia am nächsten, sie ist nur weicher, seelenvoller, gelassner und gehaltner, nicht so phantastisch und stürmisch aufgeregt als diese. Hermione endlich ist ganz einzig in ihrer Art und mit keinem anderen Charakter zu ver-

gleichen, ſie iſt eine durchaus ruhige, leidenſchaftloſe, ſanfte, milde, ernſte und würdevolle Schönheit.

Desdemona und Imogen haben beide durch eigene Wahl wider Willen ihrer Eltern ihre Männer gewählt, Desdemona, die venetianiſche Nobilitochter, wider die Regeln der Natur den Mohren Othello, Imogen, die königliche Prinzeſſin von England, tief unter ihrem Stande ein Römerkind, Leonatus Poſthumus, als Page am engliſchen Hofe erzogen. Der Vater Desdemona's ſagt ausdrücklich vor dem im Dogenpalaſte verſammelten Senate Venedigs, daß er die Liebe ſeiner Tochter zu dem Mohren nur durch Zauberkünſte, womit er ſie gewonnen, ſich zu erklären vermöge. Imogen's Vater iſt wegen der Heirath ſeiner Tochter mit Poſthumus ſo erzürnt, daß er „den Bettler", wie er ihn nennt, von ſeinem Hofe verbannt. Aber Othello wie Poſthumus, beide aus reinſter Herzensneigung erwählt, ſind Männer, ihrer Frauen werth, beide ſind Helden.

Othello hat Desdemonen im Hauſe ihres Vaters Brabanzio kennen gelernt. Der Vater beſchreibt ſeine Tochter Act I., Scene 2:

„— — zart und ſchön und glücklich
So wenig heirathsluſtig, daß den reich
Gelockten Stutzern in dem Männervolk
Sie aus dem Wege ging — —
Ein ſchüchtern Kind, ſo ſtiller, ruh'ger Seele,
Daß jede Regung ſie erröthen machte."

Der Mohr giebt Act I., Scene 3 dem Senate Rechenſchaft, wie er ihre Liebe gewonnen habe:

„Ihr Vater liebte mich, lud mich oft zu ſich.
Er frug nach der Geſchichte meines Lebens
Von Jahr zu Jahr, nach allen meinen Schlachten,
Allen Belagerungen, Abenteuern,
Die ich beſtanden habe.
Ich lief ſie durch ſeit meinen Kinderjahren
Bis auf die Zeit, als zu erzähl'n er bat.
Da ſprach ich nun von ſehr mißgünſt'gen Läuften,
Von rührenden Geſchick'n auf Land und Meer,
Wie ich nur auf ein Haar dem Tod entkam,
Vom übermüth'gen Feind gefangen ward,
In Sclaverei kam, wieder losgekauft ward,
Und was auf meinen Reiſen ich erfahren.
Da war von grauſen Höhlen, todten Wüſten,
Von Klippen, Felſen, himmelhohen Bergen
Zu ſprechen, wie ich's alles hatt' erfahren
Und auch von Cannibalen, Menſchenfreſſern,
Antropophagen und von Leuten, denen
Unter den Schultern wächſt der Kopf. Dies alles
Zu hör'n, zeigt Desdemona größten Eifer.
Und riefen zwiſchenein ſie Hausgeſchäfte ab,
So that ſie in der größten Eil' ſie ab,
Dann kam ſie wieder und mit gier'gem Ohr
Verſchlang ſie meine Red'! Als ich das merkte,
Nahm ich der Stunde wahr und gab ihr Anlaß,
Daß ſie mich ſelbſt von ganzem Herzen bat
Ihr meine ganze Pilgrimſchaft zu ſchildern,
Von der bisher ſie Stücke nur gehört,
Zufällig, abſichtslos. Ich willigt' ein,
Und lockt' ihr manche Thräne aus den Augen,
Wenn ich von jenen Unglücksſchlägen ſprach,
Die meine Jugend trafen. Als es aus war
Gab ſie zum Lohn' mir eine Welt von Seufzern.
Sie ſchwur — „'s war wahrlich ſeltſam, höchlich ſeltſam!
O rührend, wunderbarlich rührend war's!"

Sie wünschte, daß sie's nicht gehört und doch auch
Der Himmel hätt' gemacht so einen Mann
Für sie; sie dankte mir und bat mich dann,
Daß, wenn ich einen Freund besäße, den sie liebte,
Ich lehren sollt' ihn nur, mein Leben zu erzählen
Und das würd' sie gewinnen. Auf den Wink
Sprach ich. Sie liebte mich um die Gefahren,
Die ich bestand, und ich sie um ihr Mitleid."

Desdemona selbst zeigt, was sie in ihrem Herzen für Othello, von dem sie sich aus ihres Vaters Hause heimlich hat entführen lassen, gefühlt hat und noch fühlt in der folgenden Rede:

„Daß ich den Mohren liebt' und ihm nur lebe —
Der Welt kann's der gewaltsam stürm'sche Durchbruch
Von meinem Lebensgang verkünden. Mein Herz
Besiegte nur sein innerer Gehalt.
Othello's Antlitz sah ich im Gemüthe
Und seinem Ruhm und seiner Tapferkeit
Weiht' ich mein Lebensglück und meine Seele."

Othello reist mit Desdemona aus Venedig ab, um den Türkenkrieg auf Cypern zu führen. Beim Abschied vom Vater wirft ihm dieser die inhaltsschweren Worte entgegen:

„Sieh auf sie, Mohr, hab' ein wachsames Auge,
Den Vater täuschte sie, vielleicht auch dich!"

Er erwiedert:

„Mein Leben setz' ich ein für ihre Treue!"

Wir treffen, nachdem Othello mit Desdemona aus Venedig abgereist ist, beide wieder zu Famagosta auf Cypern. Ein Sturm hat die Schiffe getrennt, auf denen sie gefahren sind, Desdemona ist früher

gelandet, Othello später, er wird von ihr am Hafen empfangen. Er tritt ihr mit der größten Zärtlichkeit entgegen, Act II., Scene 1:

„O meine schöne Heldin!"

Desdemona:

„Mein theuerster Othello!"

Mohr:

„Es wundert höchlich mich und freu't mich sehr,
Euch hier vor mir zu sehn. Lust meiner Seele!
Wenn jedem Sturme folget solche Stille,
Dann mag der Wind weh'n, bis den Tod er weckt,
Der ring'nde Kiel erklimme Wasserberge
Olymposhoch und stürze wieder nieder,
So tief als Hölle ist vom Himmel. Sterben,
Ach, das wär' jetzt das Glücklichste! Ich fürchte,
Mein Herz hat so ein übervoll Genügen,
Daß keine andere Freude dieser gleich
Im dunklen Schooß der Zukunft folgen kann."

Desdemona:

„Verhüt's der Himmel! Unsere Lieb' und Freude
Soll mehren sich, wie unsere Tage wachsen!"

Othello:

„Sag't Amen dazu, güt'ge Himmelsmächte!"

Wir bemerken, wie ein trauriges Vorgefühl der Wandlung seines Glücks Othello schon durchzittert. Diese großartige Natur ahnet schon instinctiv das furchtbare Schicksal, das seiner wartet. Dies Schicksal wird ihm von seinem Fähndrich, dem Teufel Iago,

im Stillen bereitet, aber der Mohr ist nicht klug genug, darüber zum Bewußtsein zu kommen, woher ihm die böse Luft zugeführt wird, die er einathmet. Jago schickt sich an, die giftigen Dämpfe des Mißtrauens und des Argwohns vor ihm aufsteigen zu lassen. Mit der ausstudiertesten Bosheit gängelt er ihn in das Netz der Eifersucht hinein. Jago, ein tiefer Menschenkenner, übersieht den edeln Mohren weithin an Klugheit, er triumphirt so über ihn und bringt ihn zu Falle.

„Der Mohr ist eine freie, offene Natur,
Hält jeden ehrlich, der ihm so erscheint
Und ist so sanft zu führen bei der Nase
Wie Esel."

Desdemona ist die Zärtlichkeit, die Liebe und Güte, die Unbefangenheit und die Sanftmuth selbst. Ihre Theilnahme, ihr inniges Mitleid mußte einen Mann, wie Othello, fesseln. Othello fand auf der rauhen Bahn seines unstäten wilden Kriegerlebens in ihr das erste Herz, welches das seinige wegen sein selbst liebte, das sich ihm rücksichtslos ergab, das sein schwarzes Angesicht vergaß und nur das große, heroische Gemüth in ihm erblickte. Diese unbedingte, volle und ganze Hingebung der Liebe Desdemona's an den innern Werth Othello's hat in dem Mohren einen Himmel von Seligkeit aufgeschlossen, Ruhe ist endlich eingekehrt in diese von der ewigen Kriegsunruhe bewegte Seele. Wir sehen den schon im hohen Mannesalter stehenden Mann die noch ganz jugendliche Frau mit der Wonne und Seligkeit einer sonst nur bei Jünglingen vor-

kommenden Liebe umfaſſen. Es iſt ein ſtärkſtes, innerſtes Seelen- und Herzensband, das ſie verbindet.

Desdemona iſt eine Natur, deren innerſter Kern das Bedürfniß iſt, Liebe zu geben. In dieſem Betracht iſt Desdemona der vollkommenſte weibliche Charakter, den Shakespeare dargeſtellt hat. Jenes Bedürfniß, Liebe zu geben, iſt bei Desdemona ein Product ihrer reinen ſittlichen Natur, die der ſtärkſten und äußerſten Aufopferung fähig iſt, ſie umgiebt ihr Haupt mit einem idealen Glorienſchein der höchſten weiblichen Anmuth. Aber dieſe höchſte weibliche Anmuth macht den Eindruck der einfachen Schönheit der Natur. So rein und edel Desdemona handelt, wir ſehen, ſie kann gar nicht anders handeln, denn es iſt eben nur ihre eigenſte Natur, aus der ſie heraus handelt, alle Handlungen der Sittlichkeit und Freiheit ſehen wir bei ihr in der Form von reizenden Naturerſcheinungen ſich offenbaren.

Das innige und ſtarke Seelen- und Herzensband das Othello und Desdemona an einander gezogen, hat ein Herz und eine Seele aus ihnen gemacht. Aber höchſt ungleich und ſpecifiſch höchſt von einander unterſchieden ſind ſie im Naturell und im Temperamente. Othello und Desdemona verhalten ſich in dieſer Beziehung wirklich wie ſchwarz und weiß zu einander. Othello iſt der hitzige, wilde, ohne Ueberlegung aufbrauſend handelnde, ſchwarzgallige Coleriker, Desdemona eine weiße, weiche Taube mit ihrem ſtillen, ſanften, ganz in rückſichtsloſem Mitgefühl und Theilnahme aufgehenden ſanguiniſchen Temperamente. Des-

demona ist eben so rücksichtslos in ihrer sanguinischen Theilnahme für den Lieutenant Cassio, als Othello rücksichtlos in seiner choleriſchen Eifersucht ist.

Desdemona ist deshalb nicht ohne Schuld, wenn auch ihre Schuld von der Art ist, daß sie ihr nicht zugerechnet werden darf. Es ist allerdings ein gewisser Leichtsinn in Desdemona's Charakter, aber dieser Leichtsinn ist kein anderer, als der Leichtsinn der unerfahrnen Jugend. Desdemona kennt in ihrer unendlichen Liebeshingebung; in ihrer jugendlichen Unbefangenheit und mädchenhaften Sanftmuth, Zärtlichkeit und Güte nicht im Entferntesten das Ungleichartige in ihrem und Othello's Naturell und Temperament. Sie ahnet nicht, wie gefährlich es sei, so leichtsinnig mit Othello zu spielen, wie sie sich's vornimmt, denn sie sagt ausdrücklich:

„Ich will dem Oberst keine Ruhe lassen,
Ich mach' ihn zahm, schwatz' ihn aus der Geduld,
Bei Tisch will Beicht' ich sitzen ihm, im Bette
Mein Lied hersagen, wie ein Leseschüler,
Und was er auch beginne, Cassio's Bitte
Soll d'rin das letzte Wort sein."

Sie ahnet gar nicht die furchtbaren wilden Elemente, die in der afrikanischen Liebesgluth des Mohren schlummern. Sie verkennt ihn so gänzlich, daß sie von ihm aussagt:

„Mein Gemahl
Ist freien Geist's und keiner Schwachheit fähig,
Die niedrige Naturen quält."

Als Emilie sie fragt:

„Glaubt ihr, daß eu'r Gemahl nicht eifersüchtig sei?“

antwortet sie:

„Othello, nun fürwahr, ich glaub', die Sonne,
Die ihn geboren, sog ihm alle Dünste
Der Art aus dem Gehirn.“

Sie vermeidet daher nicht nur nicht in ihrer gänzlichen Unbefangenheit, bei Othello jene wilden Elemente zu entfesseln, sondern sie facht die Flamme der Eifersucht geradezu in ihm an. In der vollen Einfalt ihrer reinen Natur, in der lautern Unschuld ihrer sittlichen Anmuth, in dem unabweisbaren Drange ihrer unendlichen Herzensgüte, Glück um sich her zu verbreiten, bedenkt sie sich gar nicht, den Augenblick zur Verwendung für Cassio höchst ungeschickt zu wählen, sie wird auch, trotz der Aufregung Othello's, nicht irre, immer und immer wieder darauf zurückzukommen. Ja sie bedenkt sich sogar nicht, den Verlust des unglückseligen Taschentuchs durch eine Lüge ihrem schon in fieberhafte Unruhe versetzten Gatten zu verhehlen. Sie lügt, aber freilich nur, um ihn nicht zu betrüben. Aber je mehr seine Wuth wächst, desto mehr wächst auch ihre himmlische Sanftmuth und die unüberwindliche Stärke der Hingebung ihrer Liebe. Noch im Tode bewährt sich diese ganz göttliche, weil alles aufopfernde Liebe, indem sie, wieder durch eine Lüge, um ihren Gatten zu retten, sich selbst als die Urheberin ihres Todes bekennt.

Desdemona gehört zu den arglosen Charakteren, die aus Ueberfluß an Güte und aus Mangel an Klugheit büßen müssen, weil sie das Unglück haben,

mit Naturen in Conflict zu gerathen, von denen sie gar nicht ahnen, daß sie ihnen ganz disparat sind und von denen sie daher eben so wenig gefaßt, begriffen und verstanden werden können, als sie sie zu fassen, zu begreifen und zu behandeln verstehen. Wenn Jemand, so war Desdemonen, Othello gegenüber, Klugheit und Besonnenheit nöthig, weil zwischen ihr und Othello so höchst ungleiche Verhältnisse obschwebten. Desdemona's Verbindung mit Othello war in dieser Beziehung eine höchst gewagte Verbindung, ihr Vater hatte gegründete Ursache, dagegen zu sein und sie sich so zu Herzen zu nehmen, daß er, wie erzählt wird, vor Gram darüber starb. Wie ganz anders stellt sich die Liebe Romeo's und Juliens dar, hier treffen wir zwei wie ganz für einander geschaffene Naturen und beide verstehen sich bis zu den feinsten und individuellsten Lebensregungen herunter! Das überwältigt auch die Eltern Romeo's und Julia's über ihren Leichen sich zu versöhnen.

In Desdemona's Liebe zu Othello liegt eine sehr ernste Mahnung an die feststehende Wahrheit, daß die Liebe, wenn auch nicht gleiche, doch jedenfalls gleichartige Naturen und namentlich gleichartige Lebensbildung verlangt. Edle und gemeine Lebensbildung hält niemals auf die Dauer in harmonischer Stimmung aus, so wunderbar und geheimnißvoll auch der magnetische Zug des Blutes oft ganz disparate Menschen einander nahe bringt. Sanfte Taubenherzen sind bei so wilden Kriegsvögeln, wie Othello einer war, immer in Gefahr. Othello hat, in ganz anderen

Kreiſen aufgewachſen, als Desdemona, die Liebe nur in der Geſtalt der Sinnen-Leidenſchaft kennen gelernt, er hat keinen Glauben an die Treue einer reinen Liebe. Es hilft ihm nichts, daß er ſich gleichſam ſelbſt Principien vorſchreibend, eine Verwünſchung auf jeden Zweifel in ihrer Liebe ſetzt. Er ſagt freilich:

„Fluch treffe meine Seele, du holdſelig Ding,
Lieb' ich dich nicht und hört' ich auf zu lieben,
Dann käm' das alte Chaos mir zurück."

Er ſagt das, — aber er fühlt es nicht, wenigſtens hat er nicht Kraft, das Gefühl feſtzuhalten, es fehlt ihm, um dieſe Kraft zu haben, in dem Hintergrunde ſeiner Seele die Erfahrung, daß es reine, edle Frauen auf der Welt giebt. Die Leidenſchaft reißt ihn ſo hin und ihn und ſie mit in's Verderben. Er kennt nur die Sinnen-Leidenſchaft aus dem Chaos ſeines wilden, freien, unbehauſten Kriegslebens, er iſt noch ein Neuling in der wahren Liebe, die ihm erſt Desdemona kennen gelehrt hat und die bei dem Mann auf einen tiefen Reſpect für weibliche Unſchuld und Tugend feſtgewurzelt ſein muß. Dieſer Reſpect wird nur in einer edeln Lebensbildung, in edeln Lebenskreiſen, im Umgang mit edeln und reinen Menſchen groß gezogen und befeſtigt.

Wem dieſe Lebensbildung nicht zu Theil geworden, wer in dieſen Lebenskreiſen nicht einheimiſch geweſen iſt, der kann zwar der Geliebten ſagen, daß er ſie wie eine Heilige verehre, aber früher oder ſpäter wird er ſie bitter enttäuſchen, denn aller Glaube beruht auf innerer Erfahrung und wo dieſe fehlt, iſt das Bekenntniß des Glaubens ein leerer Wortſchall. —

Othello rast gegen seine Heilige, weil seine Seele von unheiligen Bildern und Gedanken früher weit zu sehr erfüllt war, als daß jetzt die stille Kraft des Heiligen in dem Sturme seiner Seele sich bewähren könnte.

Desdemona ist, wie Julia und Portia, eine italienische Nobilitochter. Wie bei Julia und Portia sind Leidenschaft und Phantasie Hauptelemente auch ihrer Natur. Aber die Leidenschaft ihres Herzens ist durch und durch gefühlvoll und zärtlich und ihre Phantasie ganz sanft und mild. Während Julia lauter Rausch der Leidenschaft, lauter Gluth der Phantasie ist, Portia nächst Leidenschaft und Phantasie auch Geist und Humor, würdevolle Haltung und ungemeine Charakterstärke zeigt, ist Desdemona die lautere Hingebung, das rein passive Gefühl einer bis zur Aufopfererung des Lebens zärtlichen Seele. Sie steht darin, wie gesagt, der Miranda am nächsten, aber Miranda ist völlig ideal geschildert, Desdemona ungleich realer. Bei Miranda ist alle Umgebung in poetischer Färbung gehalten, Desdemona's Umgebung ist prosaischer, es ist mehr handgreifliche Wirklichkeit des Alltagslebens darin.

Während drei der idealsten Frauen-Charaktere Shakespeare's, Desdemona, Julia und Portia Italienerinnen sind, ist in der vierten in Imogen im Cymbeline eine Engländerin geschildert. Und diese ist es, die als Frau alle anderen an vollendeter Holdseligkeit übertrifft. Es ist von allen Elementen des Schönen, mit denen Shakespeare seine schönsten Frauen ausgeschmückt hat, etwas in Imogen, voraus vor ihnen

hat ſie die für einen weiblichen Charakter einzige und unvergleichliche Miſchung dieſer Elemente, die vollendete Harmonie derſelben, die dem Urbild der echten Weiblichkeit ganz nahe rückt.

Desdemona's Liebe zu Othello iſt ein ſtilles, aber tiefes, unaustilgbares Zärtlichkeitsgefühl, Portia's Liebe zu Baſſanio eine wohlgeprüfte und klarbewußte, charakterfeſte, unüberwindliche Herzensneigung, Julia's Liebe zu Romeo iſt der ſchwindelnde Rauſch der Seligkeit einer unendlichen und allmächtigen Leidenſchaft. Imogen's Liebe zu Poſthumus iſt ſo tiefes Gefühl wie Desdemona's, ſo klare feſte Neigung, wie Portia's, ſo enthuſiaſtiſche Leidenſchaft, wie Julia's Liebe, aber ſie iſt zugleich noch mehr, ſie iſt auch eine ernſte Pflicht und eine ſtarke Tugend. Imogen's Liebe zu Poſthumus ruht tief in ihrem Gemüthe wie in ihrem innerſten Heiligthume, ſie lodert darin, wie die Flamme auf einem Opferaltare: denn ſie iſt durch und durch religiös tingirt, durch eine religiöſe Macht geheiligt.

Gleich nach der Abſchiedsſcene des erſten Acts tritt Imogen's Liebe in dieſer Geſtalt auf, wo Piſanio, Poſthumus' Diener, ihr die letzten Grüße von ihrem Gemahl bringt, der ſich, aus England verwieſen, nach Italien eingeſchifft hat. Sie ſagt zu dem Diener Act I., Scene 4:

„Ich wollt', du wärſt im Hafen eingewurzelt
Und fragteſt jedes Segel. Schrieb er mir
Und ich erhielt's nicht, wär es ein Verluſt
Wie eines Gnadenbrieſes. Nun, was ſagt' er
Zuletzt dir?"

Piſanio:

„Sein letztes Wort war ſeine Königin.“

Imogen:

„Dann winkt er mit dem Tuch?“

Piſanio:

„Und küßt es, gnäd'ge Frau.‘

Imogen:

„Fühlloſe Leinwand, glücklicher als ich.
Und das war Alles?“

Piſanio:

„Noch nicht, gnäd'ge Frau,
So lang' er irgend noch durch Aug' und Ohr
Sich meinem Sinn konnt' unterſcheidbar machen
Blieb' auf dem Deck' er, Handſchuh, Hut und Tuch
Stets ſchwenkend, um des Herzens Sturm und Drang
Mir auszudrücken, daß langſam die Seele
Von dannen ſegle und ſo ſchnell das Schiff.“

Imogen:

„Er hätte dir ſo klein als eine Krähe,
Ja kleiner werden müſſen noch, eh' du's
Ließeſt, ihm nachzuſchauen.“

Piſanio:

„Gnäd'ge Frau,
So klein ward er!“

Imogen:

„Zerriſſen hätt' ich mir die Augenſehnen,
Zerſprengt ſie, um nach ihm zu ſehen, bis ihn
Entfernung ſo verjüngt, wie meine Nadel.
Ja, ihn verfolgt, bis er zur Mückenkleinheit
Wär' in der Luft zerſchmolzen, dann erſt hätt' ich
Den Blick gewendet und geweint. Doch Freund
Piſanio, wann hör'n wir von ihm?“

Piſanio:

„Gnäd'ge Frau,
O ganz gewiß mit erſter Möglichkeit."

Imogen:

„Ich nahm nicht Abſchied von ihm, ob ich gleich
Viel Liebes ihm noch zu vertrauen hatte.
Eh' ich ihm ſagen konnte, wie ich wollte
Gedenken ſein zu feſtgeſetzten Stunden
Mit den und den Gedanken, eh' ich ſchwören
Ihn laſſen konnte, daß Italien's Frau'n
Mir raubten nicht mein Glück und ſeine Ehre.
Eh' ich's ihm auferlegt, um ſechs Uhr Morgens,
Um Mittag, Mitternacht mir im Gebete
Stets zu begegnen, weil im Himmel da
Ich für ihn bin, eh' ich den Abſchiedskuß
Ihm hatt' gegeben, den ich hätt' gefaßt
Zwiſchen zwei Zauberworte, kommt mein Vater
Und wie des Nord's tyrann'ſcher Eishauch knickt er
Uns alle Knospen ab in ihrer Blüthe."

Mit dieſem religiöſen Elemente, in welches Shakespeare die Herzensneigung Imogen's getaucht hat, hängt genau eine andere Eigenſchaft zuſammen, welche den Hauptreiz ihres Charakters ausmacht. Dieſe Eigenſchaft iſt ihre holdſelige Beſcheidenheit. Imogen iſt eine königliche Prinzeſſin und doch ſehnt ſie ſich immer nach dem ſtillen Glück des einfachſten Standes. Schon früher hatte ſie ihrem Vater geſagt:

„Ich wollt' ich wär'
Ein Hirtenmädchen und mein Leonatus
Des Nachbarſchäfers Sohn."

Auch jetzt, nach dem Abſchied von ihrem verbannten Gemahl, wo ihr mitten in dem königlichen Glanze ihre traurige und verlaſſene Lage ſo recht

wehmüthig vor's Herz tritt, klagt sie wieder Act I., Scene 7:

„Ein rauher Vater, eine heuchlerische
Stiefmutter und dazu ein tölp'scher Freier
Um ein verehligt' Weib, dem der Gemahl
Geächtet ist — o der Gemahl,
Die Krone meines Leid's und diese ew'gen
Verfolgungen um ihn! — —
— — — — — — Höchst elend
Ist Wunsch nach Ruhm und Größe. Selig die,
Die, wenn auch noch so niedrig, ihres Herzens
Genügen finden in bescheidnem Wohlstand!"

Und später erhebt sie sich zu einer noch sublimeren Höhe der Weltbetrachtung, der alle Standes- und Rangesanmaßung in ihrer Kleinlichkeit erscheint, indem sie ausruft:

„Sind wir nicht Brüder?
Das sollten Mensch und Mensch einander sein,
Doch trennt sich Thon und Thon durch Würd'
und Schein,
Ob beide gleich nur Staub sind."

Imogen wird bei dieser äußersten Anspruchslosigkeit als ein Wunder der Schönheit und Lieblichkeit der Jugend, als ein Spiegel der edelsten und größten Manieren geschildert. In Rom ist Giacomo, ein italienischer Edelmann, die Wette mit ihrem Gemahl eingegangen, Imogen zur Untreue zu verleiten. Giacomo kommt nach England, um seinen listigen Plan zu Gewinnung dieser Wette in's Werk zu setzen. Es gelingt ihm, in Imogen's Schlafzimmer zu gelangen. Es ist Mitternacht. Sie hat eben drei Stunden lang im Bette noch gelesen, ihrer Kammerfrau

befohlen, ſie um vier Uhr zu wecken und iſt mit dem kurzen Gebete eingeſchlummert:

„In euren Schutz befehl ich mich ihr Götter,
Vor Feeen und Verſuchern in der Nacht
Behütet mich, ich bitt' euch!“

Kaum iſt ſie eingeſchlummert, ſo ſteigt Giacomo aus der Truhe. Indem er die ſchlummernde Imogen betrachtet, ſagt er Act II., Scene 2:

„Göttin der Schönheit,
Wie ſchmückſt du hold dein Lager! Friſche Lilie
Und weißer als die Linnen! Dürft' ich einmal
Euch küſſen, unvergleichliche Rubinen!
— — — — — — Ihr Athem iſt's,
Der ſo durchduftet das Gemach. Der Kerze Flamme
Neigt ſich zu ihr, möcht' untern Augenlidern
Die Lichter, die verſchloſſ'nen ſeh'n, die jetzt
Von dieſen Fenſtern überdeckt, azur
Und weiß geſäumt ſind, ja mit Himmelsbläue.“

Selbſt jener tölpiſche Freier Cloten, ihr Stiefbruder, muß von ihr ausſagen:

„Schön iſt ſie und königlich,
Und ſie hat alle capitale Stücke
Ausbündiger als eine, viele, alle,
Von jeder hat das Beſte ſie; aus allen
Gemiſcht, ſticht ſie ſie alle aus.“

In der Scene 3, Act II., mit dieſem verabſcheuten Freier, behandelt Imogen denſelben Anfangs mit einer wunderbar ſorgloſen Hoheit der Verachtung:

„Mir iſt's ſehr leid, Prinz,
Ihr zwingt mich, Frauenſitte zu vergeſſen
Und grad' heraus zu ſein. D'rum ein für all'mal:
Ich, die mein Herz ich kenn', erkläre hier
Wahrheitsgemäß: ich kümm're mich um euch nicht.

So nah' d'ran bin ich, Milde zu vergeſſen
(Ich klage ſelbſt mich an): ich haß' euch. Lieber
Wär' mir's, ihr fühltet's, als daß ich es rühme."

Cloten ſchmäht nun auf ihren abweſenden Gemahl:

„Die Ehe, die ihr vorſchützt mit dem Lump,
Almoſenkerl, genährt mit kalten Schüſſeln,
Des Hofes Abhub, iſt gar keine Ehe —.—
Weil eine Kron' abhängt von eurer Hand,
Müßt ihr derſelben Anſeh'n nicht beſudeln
Mit einem ſchlechten Sclaven, einem Lump
Für die Livree, gemeinem Junkersrock,
Mundbäcker und nicht einmal noch ſo viel."

Imogen antwortet darauf ſofort im Affect des edelſten Zornes und Stolzes:

„Heilloſer Schuft!
Wärſt du der Sohn des Juviter und mehr nicht,
Als was du biſt dazu, du wärſt zu ſchlecht
Zu ſein ſein Stallknecht. Hoch geehrt wärſt du,
Ja gar noch zu beneiden — ſchätzte man
Euch beide nach Verdienſt — wenn Henkersknecht
Du wärſt in ſeinem Reiche, den man haßte
Um unverdiente Gunſt.
Kein größer Unglück kann ihn treffen, als
Von dir genannt nur ſein. Sein ſchlechtſter Rock,
Der ſeinen Körper je berührt, iſt mehr werth,
Als alle Haar' auf deinem Kopf, wenn auch
Ein jedes würd' ein Menſch, wie du."

In der Scene 7, Act I. mit Giacomo, wo dieſer durch falſche Erzählungen von Poſthumus' Untreue in Rom Imogen ängſtigt, iſt unnachahmlich ſchön geſchildert die von der zarteſten weiblichen Selbſtachtung ausgehende vornehm-ſtolze, höchſt edel gefaßte Zurückhaltung, womit ſie vor dem fremden Manne

ihre Seelenangſt verbirgt; Imogen ſpricht nur in ganz wenig Worte enthaltenden Sätzen, die ſich auf kurze Fragen und Bemerkungen beſchränken, von ihrem Gemahl:

„Iſt er zur Fröhlichkeit geneigt? Ich hoff' er iſt's."
„Als er hier war
Neigt' er zur Schwermuth ſich und wußte öfter
Selbſt nicht warum."
„Spricht ſolche Worte mein Gemahl?"

Der höchſte Vorwurf, den ſie gegen ihren Leonatus ausſpricht, iſt:

„Mein Herr hat England, fürchte ich, vergeſſen."

Als Giacomo darauf in der ungünſtigen Schilderung des Lebens ihres Gemahls in Rom fortfährt, unterbricht ſie ihn mit dem Ausruf:

„Laßt mich nichts weiter hören!"

Und als er ſie auffordert, Rache wegen der Untreue ihres Gemahls zu nehmen, fragt ſie mit der ganzen Verwunderung der edelſten Einfalt:

„Mich rächen?
Wie doch ſollt' ich mich rächen? Wenn das wahr iſt
(Und ich hab' ſolch ein Herz, das beide Ohren
So ſchnell nicht überwält'gen) wenn das wahr iſt,
Wie könnt' ich rächen mich?"

Als Giacomo ihr aber die Art der Rache zeigt, indem er um ihre Liebe ſie bittet, bricht ſie, indem ihr nun ſogleich die Schuppen von den Augen fallen und ſie ſofort die Verrätherei merkt, mit welcher Giacomo ſie umſtricken will, in die höchſte Entrüſtung aus,

nicht blos als verunehrte Frau, sondern auch als beleidigte Prinzessin. Sie weis't ihn von sich:

„Hinweg! Verfluchen muß ich diese Ohren,
Die dir so lange zugehört! — —
Du schmähest einen Mann, der gleich entfernt ist
Von deiner Schilderung, wie du von Ehre,
Und eine Frau versuchst du, die verabscheut
Dich wie den Teufel. — —
Mein königlicher Vater soll erfahren
Was du an mir verübt."

Als nun Giacomo, sich in das enthusiastische Lob ihres Gemahls ergießend, ihr heilig betheuert, daß er sie blos aus Liebe zu diesem versucht habe, macht ihre engelgleiche Sanftmuth sie sogleich wieder willig, ihm seine falsche Anklage und die böse Absicht auf sie zu vergeben. Aber obgleich sie sich beruhigt, behauptet sie die frühere edle Wortkargheit und vornehm-würdevolle Zurückhaltung mit dem höchsten weiblichen Zartgefühle. Sie giebt Giacomo nur ganz kurze Worte:

„Ihr macht es wieder gut."
„Es ist schon gut,
„Sagt, womit ich euch dienen kann am Hofe."
„Habt Dank für eure Mühe,
Doch reist ihr morgen wohl noch nicht?"

Im höchsten Glanze edler Einfalt zeigt sich aber Imogen's Charakter bei der Scene 2, Act III., wo Pisanio, ihres Gemahls Diener, sie wegen ihrer vermeintlichen Untreue im Auftrag desselben sterben lassen soll, es ist die Scene, die oben S. 85 bei der Entwickelung der Idealität Imogen's ausgezeichnet worden ist. Als Pisanio, Act II., Scene 4, ihr den Brief des Posthumus,

der ihre Anklage und Strafe enthält, zum Lesen gegeben hat, entwaffnet diesen der bloße Hinblick auf die stumme und doch laut genug redende Unschuld der edlen Frau. Er ruft aus:

„Was brauch' ich noch mein Schwert zu ziehn? Der Brief
Hat schon die Kehl' ihr abgeschnitten. Nein,
Verläumdung ist's, die mit noch schärf'rer Schneide
Einschneidet, als das Schwert."

Imogen staunt und klagt nur über die Falschheit ihres Gemahls, über die Verführung, der er unterlegen sein müsse:

„Irgend eine italien'sche Elster,
Die ihre Mutter schminkte, hat verführt ihn."

Indem sie ihr Herz dem Todesstoße darbietet, fallen Leonatus' Briefe, die sie auf demselben getragen hat, in ihre Hände. Sie ruft aus:

„Was ist hier?
Die Briefe meines treuen Leonatus?
Jetzt sind sie Ketzerschriften mir geworden.
Weg, weg, Verführer meines Glaubens! Ihr
Sollt nicht die Schnürbrust für mein Herz mehr sein!"

Sie unterwirft sich, ihr Herz ganz erfüllt vom Schmerze, unbedingt dem grausamen Willen ihres Gemahls.

So edel hier Imogen's Unterwerfung ist, so edel tritt auch am Schlusse ihre Großmuth auf, wenn sie ihrem Gemahl verzeiht, indem sie alle ihre Vorwürfe in die sanften Worte zusammenfaßt, Act V., Scene 5:

„Wie konntet ihr eu'r angetrautes Weib
So von euch werfen?"

und die edelste und hochherzigste Gesinnung zeigt sich endlich in derselben letzten Scene des Stücks in ihrer Antwort auf die Andeutung ihres Vaters, daß durch ihre beiden wieder aufgefundenen Brüder ihr heute ein Königreich verloren gehe. Die Brüder gehen ihr über die Krone, freudig entgegnet sie:

„Vielmehr thun sich zwei neue Welten heut'
Mir auf, mein Vater!"

Es ist in Imogen die Weichheit und Zärtlichkeit, die Sanftmuth und Hingebung Desdemona's, Desdemona und Imogen sind die gefühlvollsten Frauen-Charaktere Shakespeare's. Aber Desdemona ist real, Imogen durch und durch poetisch ideal gehalten. Bei Imogen treffen wir zugleich die edelste Würde des Selbstbewußtseins, eine wahrhaft königliche Haltung der Seele. Es ist in Imogen ferner ein gutes Theil der hohen Geistesbildung und des großen Tons Portia's, aber wir finden bei ihr noch mehr Tiefe, noch mehr Innigkeit, noch mehr Seele. Portia und Imogen sind die harmonischsten, die zugleich vielseitigsten und tiefsten Frauen-Charaktere Shakespeare's. Imogen ist, von der Gemüthsseite betrachtet, der vollkommenste Frauen-Charakter Shakespeare's, Portia von der Seite des Geistes. Portia ist durch und durch stark und kräftig gehalten, Imogen durchaus sanft und weich. In Portia's Wesen ist etwas Männliches, Imogen ist durch und durch weiblich zart. Es ist endlich in Imogen sehr viel von der Gluth der Leidenschaft und von dem Glanze der Poesie Julia's, Julia und Imogen sind die poetischsten Frauen-Charaktere Shakes-

peare's in der Sphäre der Idealität (in der Sphäre der Naturpoesie steht Miranda am höchsten und der kunstvollste poetische Charakter Shakespeare's ist Cleopatra). Aber Imogen überragt in der Sphäre der Idealität Julia noch an hoher und stiller Grazie, an Weihe und Zauber idealer Anmuth. Es ist ganz besonders hinreißend und rührend bei Imogen, der hohen Königstochter, so eine holdselige Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit wahrzunehmen, die sie keinen Augenblick verläßt. Sie sieht immer über allen Stand und Rang hinweg und hält als Hauptaugenmerk ihrer Seele den Gedanken, daß die Menschen nur nach ihrem inneren Werthe zu beurtheilen sind, fest; auch als ihr Gemahl das ärgste Herzleid ihr anthut, wird sie, die Königstochter, doch nicht stolz und kalt, nicht erbittert, nicht entfremdet. Sie bleibt immer die liebevolle, zärtliche Gattin. Imogen steht wie in einem Himmel von schönem Pathos, warmem, seelenvollen Gefühl und hoher, echt weiblicher Gesinnung. Sie ist die reinste Huld und Güte und zugleich die edelste Hoheit und Seelengröße. Bei der reichen Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit ihres Gemüths, fesselt uns aber doch vor allem andern in diesem Gemüth der Grundzug, auf dem ihr ganzer Charakter steht, die hohe Einfalt desselben. Diese Einfalt ist es, welche den Kern ihrer durchaus liebenswürdigen und holdseligen Seele ausmacht. Durch diese Einfalt wird ihr ganzes, so reiches und vielseitiges Wesen in einer wundervollen Harmonie zusammengehalten. Die Stille und die Ruhe dieser Einfalt im Gemüthe ist es, die

Imogen über Julia und Portia noch hinausſetzt, eben ſo, wie die Vielſeitigkeit und Mannichfaltigkeit es iſt, die ſie Desdemona übertreffen macht.

Hermione im Wintermärchen, die Gemahlin des Königs Leontes von Sicilien und Tochter des Kaiſers von Rußland iſt der dritte Frauen-Charakter, in welchem Shakespeare die eheliche Liebe und Zärtlichkeit, durch die Furie der Eiferſucht gepeinigt, dargeſtellt hat. Auch Hermione iſt jung, ſchön, lieb und hold, wie Imogen und Desdemona, aber die Situation, in der ſie, ein Spiegel und Muſter ehelicher Zärtlichkeit, wie jene, Opfer der ungegründeten Eiferſucht ihres Gatten wird, iſt ungleich demüthigender und niederdrückender für Hermione, als für Imogen und Desdemona. Zwiſchen Desdemona und Imogen und ihren Gatten ſteht eine dritte Perſon, die den giftigen Samen der Eiferſucht ausſtreut. Othello wird durch die teufliſche Bosheit Jago's, und Poſthumus durch die ſchändliche Liſt Giacomo's betrogen. Leontes aber, Hermione's Gemahl, ſchafft ſich ſeine Eiferſucht ſelbſt, er beſchimpft, von dieſer wahnwitzigen Leidenſchaft blind hingeriſſen, aus eigenſtem Antrieb Hermione öffentlich vor ſeinem ganzen Hofe, er verurtheilt ſie ohne allen Beweis durch das ungerechteſte Gericht, ihr älterer Sohn ſtirbt aus Gram über die falſche Anklage der Mutter, ihre neugeborne Tochter wird von dem wüthenden Vater als Baſtard verworfen, der Mutter entriſſen und im Lande des Böhmenkönigs Polyrenes, des vermeintlichen Verführers Hermione's, ausgeſetzt, um eines grauſamen Hungertodes zu ſterben.

Hermione, durch das ganze unedle, grausame und fühllos harte Betragen ihres Gemahls in der innersten Seele verwundet, hat Achtung und Vertrauen, die Grund- und Hauptstützen jeder wahren Liebe aufgeben müssen, sie hat damit alles verloren. Aufrecht in ihrem unsäglichen Leide hält sie von jetzt nur noch das Gefühl ihrer weiblichen Ehre, der Wuth ihres Gemahls begegnet sie mit der großartigsten Ruhe eines edlen, festen, seiner Unschuld klar bewußten Gemüths.

Im Anfang des Stücks treffen wir den Böhmenkönig Polyrenes, im Begriff von seinem Jugenfreund Leontes, König von Sicilien, nach einem neunmonatlichen Aufenthalt an dessen Hofe, Abschied zu nehmen. Leontes dringt in ihn, wenigstens noch eine Woche, noch eine halbe Woche zuzugeben. Polyrenes entgegnet ihm:

„Ich bitt' euch, drängt nicht weiter in mich,
Kein Mund ist, keiner, keiner in der Welt,
Der mich so leicht gewönn' als eurer — —
Geschäfte treiben mich nach Haus — —
Lebt wohl, mein Bruder!"

Leontes wendet sich darauf an seine Gemahlin:

„Ist unsrer Kön'gin Zunge stumm? Sprecht ihr!"

Hermione nimmt nun das Wort:

„Ihr bleibt?"

Polyrenes:

„Nein, edle Frau."

Hermione:

„Und doch, ihr thut's."

Polyrenes:

„Ich kann nicht, wahrlich."

Hermione:

„Wahrlich?!
Ihr weiſt mit leichtem Schwur mich ab. Doch ich,
Schwört ihr die Stern' aus ihren Bahnen,
Würd' immer ſagen: Herr, nicht geh'n! Wahrlich,
Ihr dürft nicht geh'n! Das Wahrlich einer Frau gilt
So viel als eines Manns. Wollt ihr noch geh'n?
Ihr zwingt mich als Gefang'nen euch zu halten
Und nicht als Gaſt — —
Was meint ihr?
Gefang'ner, oder Gaſt? Beim ſchlimmen wahrlich,
Eins müßt ihr ſein von beiden."

Hermione zeigt ſich hier im reizendſten Lichte ihrer weiblichen Holdſeligkeit, ſo gutmüthig-zutraulich, heiter-ſcherzhaft und doch ſo königlich verbindlich, fein und elegant. Polyxenes, er mag wollen oder nicht, kann die ſo reizend vorgelegte Bitte nicht abſchlagen, er muß ſich fügen und fügt ſich auch am Ende mit den Worten:

„Nun, euer Gaſt denn, edle Frau!"

Das Geſpräch ſetzt ſich nun zwiſchen Hermione und Polyxenes eine Zeit lang in demſelben heiter-ſcherzhaften und feinen Tone fort, endlich unterbricht es Leontes:

„Nun, iſt er gewonnen?"

Hermione:

„Er bleibt, mein Herr."

Leontes:

„Als ich bat, wollt' er nicht.
Hermione, o Theure, niemals ſprachſt du
Zu beſſerm Zweck."

Hermione:

„Niemals?“

Leontes:

„Niemals, einmal nur.“

Hermione:

„Wie, sprach ich zweimal gut? Wann war's zuerst?
O bitte, sag' mir's! Füttert uns mit Lob
Und macht uns fett wie zahme Vögelchen.
Die gute That, die ungepriesen stirbt,
Schlägt tausend todt, die darauf warten.
Das Lob ist unser Lohn. Ihr treibt uns eher
Mit einem sanften Kusse tausend Meilen,
Als mit dem Sporen hundert Schritte weit.
Jedoch zum Ziel. Mein letztes Gute war
Des Königs Bleiben zu vermitteln, doch
Was war mein erstes? Jene ält're Schwester,
Wenn ich euch recht verstand? Wär' Huld ihr Name!
Nun einmal sprach vordem ich schon zum Zweck.
Wann? Laßt mich's wissen! Mich verlangt's.“

Leontes:

„Es war
Zu jener Zeit, als sich drei bitt're Monden
Zu Tod gequälet, bis es endlich mir
Gelang, dir deine weiße Hand zu öffnen
Zum Handschlag meiner Liebe. Da sprachst du:
Ich bin auf ewig dein!“

Hermione:

„Ja, das war Huld.
„Ei, siehst du wohl, zweimal sprach ich zum Zweck,
Das Eine gab für immer den Gemahl,
Das And're mir für kurze Zeit den Freund.“

Wir ſehen in jedem der ſchönen Worte Hermionens die unbefangenſte weibliche Holdſeligkeit athmen, die liebevollſte Zärtlichkeit für ihren Gemahl leuchtet daraus hervor; ſie iſt glücklich, daß es ihr gelungen iſt, den Freund ihres Gemahls zurückzuhalten, den ſie offenbar nur deshalb ihren Freund nennt, weil er der Freund ihres Gemahls iſt.

Aber Leontes klammert ſich an den Gedanken: Mir hat er's abgeſchlagen! Mir, von dem er ſelbſt geſagt, daß kein Mund auf der Welt ſei, der ihn ſo leicht gewönne. Aus dieſer unſcheinbaren Wurzel wächſt nun die Giftpflanze ſeiner Eiferſucht hervor, die rein ein Phantaſieproduct iſt, ein Truggebilde, das ihm das heiße Blut, das choleriſche Temperament auskocht. Der Wahnſinn dieſer Leidenſchaft beginnt mit den Worten:

„Zu heiß, zu heiß!
Freundſchaft zu nahe miſchen, miſcht das Blut!
Ich hab' Herzzittern in mir — mein Herz tanzt,
Doch freudig nicht, nicht freudig. Dies Verkehren
Trägt freilich freie Stirn, entlehnt die Freiheit
Von Herzlichkeit, Gefühlesfriſche, Güte,
Und ſteht dem Sprecher gut, ich geb' es zu.
Doch dieſes Händegeben, Fingerdrücken,
Wie jetzt ſie thun, dies Blickzuwerfen,
Wie in den Spiegel und dies Seufzen dann,
Wie bei 'nem Wild, das ſtirbt. — O dies Verkehren,
Das mißfällt meinem Herzen, wie den Augen!"

Die einmal ausgeborne Leidenſchaft übermannt Leontes ſo ſchnell, daß er einem ſeiner Hofleute, Camillo, den Befehl ertheilt, Polyxenes, ſeinen Jugend-

und Gastfreund, zu vergiften. Dieser Camillo, ein edler Mensch, rettet den unschuldigen Böhmenkönig und entflieht mit ihm in dessen Reich. Diese Flucht reicht bei Leontes hin, die Leidenschaft zur Wuth zu steigern. Hermione's Untreue erscheint seinem Wahnsinn nun völlig gewiß.

Noch einmal vor der beginnenden Katastrophe treffen wir Hermione wieder in der holdesten Weiblichkeit als Mutter mit ihrem Knaben Mamillius:

„Komm, Herrchen, setz' dich zu mir.
Erzähl' ein Märchen!"

Mamillius:

„Lustig oder traurig?"

Hermione:

„So lustig, wie du willst."

Mamillius:

„Am besten paßt ein trauriges zum Winter,
Mit Feeen und Kobolden weiß ich eins."

Hermione:

„Laß hören, Herrchen, das. Komm, setz' dich her.
Komm, thu' dein Bestes, mir mit deinen Feen
Recht bang' zu machen. Du bist stark darin."

Mamillius:

„Es war einmal ein Mann —"

Hermione:

„Nein, setz' dich erst, dann weiter."

Mamillius:

„Der wohnt' am Kirchhof — ich will leise sprechen,
Ihr Heimchen sollt's nicht hören."

Hermione:

„So komm her
Und ſag's in's Ohr mir."

Hier tritt der König mit dem Hofſtaate ein und nun beginnen die herben Leiden der edlen Frau. Obgleich der ganze Hof für ihre engelreine Unſchuld einſteht, Leontes will ſie ſchuldig haben. Auf die unedelſte Weiſe fährt er mit der Abforderung des Knaben, dann mit der Anklage gegen ſie heraus. Hermione hält jene Abforderung erſt für Scherz, auf die Anklage erwiedert ſie mit der edelſten, ruhigſten Würde:

„Sagte das ein Bube,
Der ausgemachtſte Bube von der Welt,
Er wär' ein um ſo ärg'rer. Ihr, mein Herr,
Seid nur im Irrthum!"

Unerſchütterlich bleibt ſie in dieſer edeln und feſten, ihrer heiligen Unſchuld klar bewußten Gemüthsruhe. Wie auch der König ſie ſchmäht und mißhandelt, ſie ſetzt ihm nur ſtille, ſittliche Größe entgegen, ſie bleibt ſanft und gelaſſen, eben ſo fern von Stolz, als fern von Kälte. Sie überſieht faſt die Kränkung, die er ihr anthut. In der überfließenden Liebe und Zärtlichkeit zu ihm ſchmerzt ſie nur der Gedanke, daß Leontes dereinſt über ſein jetziges Betragen werde ſchwere Reue empfinden müſſen:

„Wie wird's euch reuen,
Wenn ihr dereinſt gelangt zur klaren Einſicht,
Daß ihr mich ſo beſchimpftet. Edler Herr,
Ihr könnt mir kaum genugthun, ſagt ihr dann
Ihr habet euch geirrt."

Sie bleibt unerbittert, bleibt durchaus mild und geduldig, so wird sie in den Kerker abgeführt. Sie entfernt sich mit den Worten:

„Es herrscht ein bös' Gestirn!
Ich muß geduldig sein, bis der Aspect
Am Himmel günst'ger ist. Ihr guten Herrn,
Ich weine nicht so schnell, als mein Geschlecht
Wohl pflegt. Der Mangel dieses eiteln Thuns
Vertrocknet euer Mitleid wohl, doch wohnt
In meiner Brust ein ehrenvoller Schmerz,
Der heft'ger brennt, als daß ihn Thränen löschten.
Ich bitt' euch all', ihr Herren, mit den Gedanken,
Die euch auf's Beste Lieb' eingeben kann,
Meßt mich — und so geschehʼ des Königs Wille.
— — — — — — Lebt wohl, mein Herr,
Ich wünschte niemals euch betrübt zu seh'n,
Doch glaub' ich, werd' ich's seh'n nun."

Die Gerichtssitzung im dritten Act klagt Hermione, wegen unerlaubten Umgangs mit Polyrenes, auf Hochverrath an. Die Königin, kaum entbunden von ihrer Tochter, ist schon von ihr getrennt und das Kind zur Aussetzung weggeschafft worden. Ihr älteres Kind, der Knabe Mamillius, ist schwer erkrankt und welkt zusehends hin. Schwach und krank, noch mit dem Doppelschmerze wegen ihrer beiden Kinder beladen, muß sie vor dem über sie zu Gericht sitzenden König erscheinen. Die vordem so heitere und von Huld überfließende Frau ist jetzt sehr ernst geworden, ein Flor von Düsterkeit liegt über ihrer gekränkten Seele. Sie beruft sich, um ihre Unschuld zu betheuern, auf den Himmel:

„Wenn des Himmels Mächte
Schau'n auf der Menschen Handeln, und sie thun's,

So zweifl' ich nicht, daß Unſchuld noch erröthen
Die falſche Klage macht und Tirannei
Erzittern vor Geduld."

Sodann wirft ſie einen Jammerblick auf ihre ſchimpfliche Lage, in der ſie ſo ganz hülflos daſteht:

„Schaut auf mich,
Des königlichen Bett's Genoſſin, der
Die Hälfte von dem Thron gebühret, Tochter
Von einem großen Herrſcher, Mutter eines
Hoffnungsvollen Prinzen — hier, hier ſteh' ich,
Zu ſchwätzen und zu reden für mein Leben
Und meine Ehre vor jedwedem, der es
Anhören mag. Mein Leben acht' ich drückend
So wie den Gram, die beid' ich miſſen möchte.
Die Ehre iſt ein Erbtheil für die Meinen
Und ihretwegen ſteh' ich einzig hier."

Als Leontes ihr vorwirft, daß ſie um die Flucht des Böhmenkönigs mit Camillo gewußt habe, richtet ſie ſich wieder in ihrer ganzen Größe auf:

„Herr, ihr ſprecht
Hier eine Sprache, die ich nicht verſtehe.
Mein Leben ſteht in eurer Träume Flug.
Ich will es niederlegen."

Als er ihr mit dem Tode droht, bringt endlich die Verzweiflung, die kalte Verachtung dieſes ihres Lebens, das ihr durch den Drohenden bereits zertrümmert worden iſt, in ihrer ganzen Herbigkeit heraus:

„Herr, ſparet euer Drohen!
Das Schreckbild, das mich ſchaudern machen ſoll,
Erfleh' ich. Keinen Reiz mehr hat das Leben
Für mich. Des Lebens Troſt und Krone, eure Gunſt,

Geb' ich verloren. Sie iſt hin, ich fühl's,
Doch weiß ich nicht, wie's kam. Mein zweites Glück,
Den Erſtgebornen, ſperrt man von mir ab,
Als wär' ich angeſteckt. Mein dritter Troſt,
Geboren unter höchſt unſel'gem Sterne,
Wird von der Bruſt zum Morde mir entriſſen,
Unſchuld'ge Milch im unſchuldsvollſten Munde.
Ich ſelbſt in jeder Ecke ausgerufen
Als Metze und mit unbeſcheidner Härte
Beraubt des Kindbettrechts, das man doch Frauen
Von jedem Stand vergönnt. Zuletzt werd' ich
Hierher geſchleppt an freie Luft, bevor ich
Die nöth'ge Kraft gewonnen. Nun, mein König,
Sagt, welche Segen giebt mir noch mein Leben, —
Daß ich den Tod ſoll fürchten? D'rum fahrt weiter.
Doch hört noch dies: verſteht mich recht, mein Leben
Nicht einen Strohalm acht' ich's, doch die Ehre,
Sie möchte ich befrein. Werd' ich verurtheilt
Nur auf Verdacht hin, da die Stimmen ſchlafen,
Wenn ſie nicht eure Eiferſucht aufweckt,
So ſag' ich: Härte iſt's und nicht Geſetz."

Immer noch iſt nur das Gefühl ihres Elends, ihrer Verlaſſenheit, das ausſchließliche Gefühl in ihrer Seele, kein Gedanke von Rache keimt in ihr auf, ſie weiſt ihn vielmehr ausdrücklich ab:

„Der Kaiſer Rußland's war mein Vater, wär' er
Am Leben noch und hier, um das Verhör
Der Tochter anzuſehen, ſäh' er nur
Die Tiefe meines Elends, doch mit Augen
Des Mitleids, nicht der Rache!"

Unterdeſſen ſind die Boten eingetreten, die den Ausſpruch des delphiſchen Orakels überbringen. Das Siegel wird erbrochen, Apollo erklärt Hermione für

rein von der Schuld. In den Jubelruf des ganzen Hofes:

„Gelobt sei der großmächtige Apollo!"

giebt auch sie das Wort:

„Gepriesen!"

Es ist das einzige und letzte, das über ihre Lippen kommt.

Leontes erklärt auch das Orakel für Gaukelei und will den Proceß fortgestellt haben. In diesem Moment tritt der Bote ein, der die Nachricht von des Prinzen Mamillius Tode bringt; Hermione fällt in Ohnmacht und wird für todt hinweggetragen.

Dies ist der Wendepunkt für Leontes' Wahnsinn. Er erkennt sein Unrecht, er will sich mit Hermione wieder versöhnen. Aber sie, die im innersten Herzpunkt der Ehre Gekränkte, der Achtung und Vertrauen für den sonst so zärtlich geliebten Gemahl verloren gegangen ist, ist wirklich für ihn gestorben. Sechzehn Jahre lang lebt sie in der Verborgenheit und Stille, nur die Hoffnung, doch noch einmal die ausgesetzte Tochter wiederzufinden, hält sie am Leben aufrecht. Der Schluß des Orakelspruchs hatte gelautet: „Der König soll leben ohne Erben, wenn das, was verloren ist, nicht wieder aufgefunden wird."

Perdita, ihre Tochter, die in Böhmen Ausgesetzte, kommt mit ihrem Florizel, dem Sohn des Böhmenkönigs Polyxenes, an Leontes' Hof. Jetzt erst, und nur durch die Tochter veranlaßt, tritt Hermione aus ihrer sechzehnjährigen Zurückgezogenheit heraus.

In der letzten Scene, einer der schönsten Scenen, die Shakespeare gedichtet hat, wird nun Hermione als ihr eignes, von dem seltenen Meister Giulio Romano gemaltes Standbild ihrem Gemahl und ihrer Tochter enthüllt. Unter sanfter Musik steigt sie von ihrem Postamente herab, so umarmt sie den in Liebe und Schmerz aufgelösten Leontes, der vorher zu ihr gesagt hatte, als er sie noch für Stein hielt:

„Schilt mich, du theurer Stein, daß ich mag sagen
Du bist Hermione. Vielmehr, du bist's,
Da du nicht schiltst, denn immer war so zart sie,
Wie Kindlichkeit und Gnade!"

Bewundernswürdig charakteristisch ist, daß Hermione nicht ein Wort zu ihrem Gemahl spricht, sie hat ihm nichts zu sagen, sie hat ihm nur sein unverzeihliches Unrecht zu verzeihen. Ihre Gemüthsstimmung ergiebt sich aus den Worten, die sie an ihre Tochter richtet, den einzigen Worten, die sie spricht:

„Ihr Götter, schaut herab
Und gießt aus euren heil'gen Schalen Gnaden aus
Auf meiner Tochter Haupt! Sag' mir, mein Eignes,
Wie wurdest du erhalten und wo lebtest du,
Wie fand'st du deines Vaters Hof, denn wisse,
Versichert durch Paulina, das Orakel
Gäb' Hoffnung, daß du lebtest, spart' ich selbst
Mich für den Ausgang auf."

Hermione ist der Frauen-Charakter Shakespeare's, der zu gleicher Zeit am großartigsten aufgefaßt und am zartesten durchgeführt ist. Aber beides, Größe und Zartheit treten bei Hermione nur passiv auf, sie zeigt sie nicht im Handeln, sie zeigt sie nur im Leiden

und in der Geduld. Ihre Liebe ist von Anfang bis zu Ende ganz ohne Leidenschaft, sie ist rein weibliche Holdseligkeit. Hermione ist, wie Leontes selbst sagt, „zart wie Kindlichkeit und Gnade.“ Eben so ist der vorherrschende Ernst, der zuletzt an die Stelle der Liebe tritt, als diese durch das harte und grausam fühllose Betragen ihres Gemahls, ihre Hauptstützen, Achtung und Vertrauen, eingebüßt hat, ganz ohne Stolz und ohne Kälte. Der Ernst ist nur Würde und Größe. Hermione ist eine der Frauen, die, nachdem ihnen die Erde verleidet worden, die sie durch ihre Holdseligkeit bezaubert haben, sich in den stillen inneren Himmel ihrer Seele zurückziehen, ohne Groll und ohne Bitterkeit, aber sehr ernst, denn sie sind unvergänglich tief verwundet, sie sind unheilbar verletzt worden, es ist das Herz ihnen gebrochen. Was Hermionen begegnet ist, ist von der Art, daß sie es zwar vergeben kann, aber nicht vergessen; es ist ganz ihrem Charakter und ihrer Situation angemessen, daß sie erst nach sechzehn Jahren, erst als ihre Tochter wieder aufgefunden wird, wieder aus ihrer Verborgenheit hervortritt. Jetzt erst nämlich ist wieder ein neues Band da zwischen ihr und ihrem Gemahl, das frühere Band hatte er selbst schonungslos zerrissen.

Wenn es ganz natürlich erscheint, daß Desdemona ihrem Othello nichts zu vergeben hat, weil ihre unüberwindliche Hingebung und Herzensgüte gar nicht gekränkt werden konnte — wenn es eben so natürlich erscheint, daß Imogen in ihrer Großmuth ihrem Leonatus Posthumus verzeiht, noch ehe er sie darum

bittet — ſo iſt es ganz eben ſo natürlich und folgerecht der Charaktereigenthümlichkeit Hermione's angepaßt, daß ihrer freiwilligen Scheidung von Leontes erſt die Wiederkunft ihrer Tochter Perdita ein Ende macht, und daß ſie, ohne ein Wort der Vergebung auszuſprechen, ganz ſtumm und lautlos in ſeine Arme ſich wirft, denn ſie hat ihm nichts zu ſagen. Jedes Wort, das ein Vergeſſen des Vorgefallenen ausdrücken wollte, würde Heuchelei ſein und zugleich einen Mangel an Zartgefühl verrathen, da es Leontes auffordern müßte, das erniedrigendſte Schuldgeſtändniß darauf zu erwiedern. Das höchſte Unglück wie das höchſte Glück zwingt uns zum Schweigen.

Eine eben ſo ernſte und würdevolle, durch das Eheunglück niedergebeugte Frauengeſtalt, wie die Königin Hermione, iſt die Königin Catharina von Aragonien in Heinrich VIII. Wie Hermione durch die Eiferſucht ihres Gemahls zu Grunde gerichtet wird, wird es Catharina durch ihres Gemahls Leichtſinn und Untreue.

Catharina iſt eine geſchichtliche Perſon und geſchichtlich treu hat ſie Shakespeare geſchildert. Sie war die jüngſte Tochter des berühmten ſpaniſchen Herrſcherpaares Ferdinand's von Aragonien und Iſabella's von Caſtilien, durch deren Heirath die ſpaniſche Monarchie zuſammenkam. Unter den Augen ihrer Mutter ward ſie erzogen in geſtrenger katholiſcher Religiöſität und in eben ſo ſtrengem ſpaniſchen Stolze, in ſtiller Häuslichkeit und in ruhiger Einfalt. Von Natur war Catharina ſanft, anſpruchslos und wohl-

wollend. Mit siebzehn Jahren landete sie in England und ward mit dem Prinzen von Wales, Arthur, Heinrich's VIII. älterem Bruder, vermählt; er starb bereits fünf Monate nach der Hochzeit. Catharina blieb nun in England und heirathete mit päpstlichem Dispens in zweiter Ehe Heinrich VIII. im Jahre 1509: sie war damals vierundzwanzig, Heinrich achtzehn Jahre alt. Die Ehe war durch achtzehn Jahre einträchtig und glücklich, bis 1527 Anna Boleyn als Ehrendame der Königin am Hofe erschien. Von dieser Zeit an suchte Heinrich, von heftiger Leidenschaft für Anna ergriffen, von Catharinen loszukommen und gebrauchte dazu den Vorwand der Gewissensscrupel, die ihm die Ehe mit der Frau seines Bruders errege. Der Scheidungsproceß ward eingeleitet, Catharina 1533 von Heinrich getrennt, sie war aber bis zu ihrem Tode 1536 nicht zu bewegen, ihre Einwilligung dazu zu geben.

Catharina tritt zuerst, im 1. Act, im Zimmer des Staatsraths vor dem Könige auf, um für das durch Steuern übersetzte englische Volk sich zu verwenden. Die Art, wie diese Verwendung erfolgt zeigt uns, daß noch das beste Vernehmen zwischen ihr und dem Könige besteht, die schlichte Freimüthigkeit, in welcher sie sich äußert, beweist uns, daß sie einen starken Einfluß auf ihn gewonnen hat. Sie stützt sich bei ihrer Verwendung auf die einfachen Grundzüge in ihrem Charakter: Wahrheit und Güte. Am Schluß des 1. Acts macht Heinrich aber bei einem Feste, das der Cardinal Wolsey giebt, die ver-

hängnißvolle Bekanntſchaft der Anna Boleyn. Mit den Worten Heinrich's, womit er Anna zum Tanzen aufzieht:

„Die ſchönſte Hand, die ich jemals berührt. Bisher
Kannt' ich die Schönheit nicht!"

beginnt die Kataſtrophe. Schon im 2. Act wird der Scheidungsproceß durch Wolſey und den päpſtlichen Legaten Campeggi eingeleitet, „die, wie der Herzog von Norfolk ſagt, zu verſtoßen,"

„Die zwanzig Jahr an ſeinem Halſe hing
Wie ein Juwel, nie ihren Glanz verlor.
Sie, die mit jener Zärtlichkeit ihn liebe,
Mit der die Engel gute Menſchen lieben.
Ja ſie, die bei des Schickſals härt'ſten Schlägen noch
Den König ſegnen wird."

Ihre künftige Nebenbuhlerin Anna Boleyn ſpricht, und zwar unmittelbar vor der Rechtsverhandlungsſcene in Blakfriars, damit dieſe in deſto herberem Contraſt ſich darſtelle, Catharinens unbedingtes Lob mit ganz derſelben Wärme aus, wie der Herzog von Norfolk:

„Hier iſt des Schmerzes Sitz:
Der König, der ſo lang mit ihr gelebt
Und ſie, ſo gut, daß niemals eine Zunge
Was Schlechtes von ihr ſagen konnte — wahrlich
Sie wußt' es nicht, was kränken heißt — und nun
So manchen Sonnenumlauf Königin,
In Majeſtät und Pompe immer wachſend —
Die tauſendmal ſo bitter iſt zu laſſen,
Als ſüß zuerſt, ſie zu erlangen — nun
Nach alle dem den Abſchied ihr zu geben,
's iſt kläglich, 's müßt' ein Ungeheuer rühren!"

In der Gerichtsscene weigert Catharina es unbedingt auf die Ladung zu antworten, sie wendet sich unmittelbar an den König und bittet ihn fußfällig, sich mit Männern aus ihrem Vaterlande Spanien berathen zu dürfen. In der schönen Rede:

„Herr, ich begehre, schafft mir Recht und Urtheil
Und daß ihr eure Milde mir wollt schenken,"

stellt sie ihm ihre hilflose Lage und ihre zwanzigjährige unbedingte Hingebung und Liebe in den rührendsten Ausdrücken dar, wieder schlicht und einfach, aber so, daß jedes Wort das Siegel der Wahrheit und der innigsten Herzensgüte an sich trägt. Darauf wendet sie sich an ihren Hauptfeind, den Cardinal Wolsey:

„Herr,
Nah' bin am Weinen ich, jedoch erwägend,
Daß eine Königin ich bin (zum mind'sten
Träumt' ich es lange) ganz gewiß jedoch
Die Tochter eines Königs, will die Thränen
In Feuerfunken ich verwandeln."

Mit der ganzen Wahrhaftigkeit des Charakters wirft sie ihm nun unverhüllt seinen Mangel an Wahrhaftigkeit vor und verwirft ihn als ihren Richter. Die schlichte Frau durchfühlt mit ihrem richtigen natürlichen Instinct die durch und durch ränkevolle Politik des ehrgeizigen und eiteln Wolsey:

„Mylord, Mylord,
Ich bin ein einfach Weib und weit zu schwach,
Um euren Ränken zu begegnen. Mild
Seid ihr und demuthsvoll in Worten, —

aber voll
Von Hochmuth, Gall' und Stolz iſt euer Herz.
— — — Ich muß euch ſagen,
Ihr ſtrebt mehr eurer eig'nen Ehre nach,
Als eurem geiſtlichen Beruf zu dienen.
Und noch einmal verwerf' ich euch als Richter
Und appellire hiermit an den Papſt."

Auf eine wiederholte Ladung bezeigt ſie ſich unbeugſam entſchloſſen und verläßt, als ihr Marſchall Griffith andeutet:

„Man ruft zurück euch, Königin!"

den Saal in ſtolzer, wenn auch ganz von Schmerz durchdrungener Haltung:

„Wozu bemerkt ihr das, geht euern Weg
Wenn ihr gerufen ſeid, kehrt um! Gott helf mir!
Sie drängen mich aus der Geduld. Fahrt fort!
Verweilen will ich nicht und nie und niemals
Werd' ich in dieſer Sach' erſcheinen wieder
In irgend einer Rechtsſitzung vor euch."

Der König ſelbſt iſt genöthigt, ihr beim Abgang die Worte nachzurufen:

„Geh nur Käthe!
Wer in der Welt ſich rühmen würd', er habe
Ein beſſ'res Weib als ich, dem glaub' man nichts,
Weil er hierinnen log. — Einzig biſt du.
Vermöchten all' die ſelt'nen Gaben, die du
Beſitzeſt, dich ganz auszuſprechen nur.
So voll von holder Sanftmuth, voll von Milde,
Wie Heilige und doch in deinem Weſen
So ganz nur Frau, gehorchend im Befehlen
Und alles andre königlich und fromm.
Ja Königin der ird'ſchen Königinnen
Iſt ſie, höchſt edler Art und ihrem Adel
Gemäß hat ſie ſich gegen mich betragen."

Im dritten Act treffen wir die bekümmerte Königin allein mit ihren Frauen an der Arbeit, sie verlangt Musik:

„Nimm Kind die Laute. Kummer drückt die Seele,
Sing, daß du ihn zerstreu'st. Laß jetzt die Arbeit."

Nun folgt das wunderschöne, ihrer angst- und qualvollen Situation ganz sich anschmiegende Lied:

„Orpheus ließ der Bäume Wipfel
Und der Berge eis'ge Gipfel
Neigen sich, so wie er sang.

Wie von Regenschau'r und Sonne
Blüth'n in ew'ger Frühlingswonne
Blumen bei der Laute Klang.

Alle Wesen, die ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.

Solche Macht ist in den Tönen,
Herzensweh' und Grames Stöhnen
Wiegt sie in Schlaf und Grab."

Wolsey und der Legat werden angemeldet. Es folgt nun eine der bewunderungswürdigsten Scenen, in welcher Catharina wieder gegen die arglistigen Zumuthungen der beiden Prälaten mit eben so schlichter und edler, als fester und besonnener Haltung sich schützt. Auf ihren Vorschlag, die Sache ganz des Königs Schutz zu überlassen, erwiedert sie:

„Ihr sagt mir, was ihr wünschet, mein Verderben,
Ist dies eu'r Christenrath? Schand' über euch!
Noch ist der Himmel über uns, ein Richter
Thront dort, den nie ein Fürst bestechen kann."

Campeggi:

„Eur' Zorn verkennt uns."

Catharina:

„Deſto ſchändlicher
Für euch! Ich glaubt', ihr wäret heil'ge Männer,
Zwei ehrwürdige Tugendcardinäle.
Cardinalſünden, fürcht' ich, ſeid ihr, hohle
Herzen! Schämt und beſſert euch, Mylords!
Weh euch
Und allen falſchen Lehrern!
Würdet ihr mir rathen,
Wenn ihr Gerechtigkeit und Mitleid hättet,
Wenn ihr was and'res wär't, als Prieſterkleider,
Mein' arme Sach' in deſſen Hand zu legen,
Dem ich verhaßt bin? Schon hat er verbannt mich
Aus ſeinem Bett, aus ſeiner Liebe längſt,
Mylords, alt bin ich und mein' Eh'gemeinſchaft
Beſteht nur im Gehorſam."

Noch einmal mit den rührendſten Worten bekräftigt ſie ihre unaustilgbare Liebe zu Heinrich:

„Hab' ich ſo lang gelebt — (laßt ſelbſt mich reden,
Da mir ein Anwalt fehlt) als treue Frau,
Als Frau — ich darf bethenern ohne Eitelkeit,
Noch niemals mit Verdacht gebrandmarkt?
Hab' ich mit ganzer Neigung ſtets dem König
Begegnet und am meiſten ihn nächſt Gott
Geliebt, bin bis zum Aberglauben zärtlich
Ich gegen ihn geweſen, ſo daß um ihn
Ich mein Gebet vergaß — und — ſo belohnet
Werd' ich? O recht iſt nimmer das, Mylords!
Zeigt eine Frau mir, die treu ihrem Mann iſt,
Die über ſein Vergnügen keine Freude
Je hat geträumt. Wenn alles ſie gethan,
Eins hab' voraus ich — gründliche Geduld."

Mit festester Entschlossenheit besteht sie darauf, sich ihrer Rechte nimmer zu begeben:

„Mylord, ich mache selbst mich nicht so schuldig
Den edeln Titel willig abzulegen
Dem euer Herr mich hat vermählt: allein
Der Tod soll mich von meinen Würden scheiden."

Allein nach dieser Erklärung bricht ihr Herz unter den rührendsten Klagen über ihre trostlose, verlassene Lage:

„O hätt' ich nie betreten Englands Erde,
Noch seiner Schmeicheleien Frucht gekostet!
Was wird aus mir, der mitleidswerthen Frau?
Ich bin, die unglückseligste der Weiber,
In einem Reich schiffbrüchig, wo nicht Mitleid,
Nicht Freund, nicht Hoffnung, kein Verwandter um mich
Weint, wo man kaum ein Grab mir gönnt. Der Lilie
Gleich, die einst Herrin war in ihrer Blüthe
Der Flur, senk' ich das Haupt und sterbe."

Die letzte Scene, wo Catharina als geschiedene Königin auftritt, ist ihre Sterbescene. Sie ist die rührendste im ganzen Stücke. Wir treffen sie, wie sie selbst sagt:

„Krank bis zum Tod,
Gleich überlad'nen Aesten sinken schon
Die Knie zur Erd' und tragen nicht die Last."

Sie läßt sich von Wolsey's Tode erzählen. Der strengen Wahrheitsliebe in ihrem Charakter gemäß hört sie mit Freuden die guten Seiten Wolsey's durch ihren Marschall Griffith rühmen und bittet dann denselben:

„Laßt die Musik die ernste Weise spielen,
Die ich mein Grabgeläute hab' genannt,
Indem ich an die Himmelsharmonie
Gedenke, der ich jetzt entgegengehe."

Sie schläft ein und hat im Schlafe die Vision von sechs Gestalten in weißen Gewändern mit Lorbeerkränzen auf dem Haupte, goldenen Masken vor dem Gesicht und Palmzweigen in den Händen. Nachdem diese sechs Gestalten die Königin mit Blumenkränzen gekrönt haben, erwacht sie, während die Musik fortfährt zu spielen. Sie ruft:

„Wo seid ihr, Friedensgeister? All' enschwunden
Und laßt mich hier zurück in meinem Elend?"

Unmittelbar darauf tritt ein Bote auf, der einen vom Könige abgesandten Herrn anmeldet und bei dieser Anmeldung das der Etiquette gemäße Niederknien unterläßt. Catharina hält selbst im Tode noch an ihrem spanischen Stolze fest, befiehlt, den Abgesandten einzulassen, doch setzt sie hinzu, auf den Boten hindeutend:

„Den Menschen
Laßt nie mich wiederseh'n!"

Sie empfiehlt hierauf dem König ihre Tochter und die Frauen und Diener ihres Hofstaats. Selbst ihre letzten Worte zeugen noch von dem von ihr unter keiner Bedingung aufgegebenen stolzen Bewußtsein ihrer Stellung:

„Dem König
Sagt, seine lange Sorge gehe jetzt
Aus dieser Welt. Sagt ihm, ich segnet' ihn
Im Tode, denn das will ich thun — —

Wenn ich nun todt bin
Setzt mich mit Ehren bei, beſtreut mein Grab
Mit jungfräulichen Blumen, daß man ſehe,
Ich war bis an den Tod ein keuſches Weib.
Ihr ſollt mich balſamiren, dann zur Schau
Ausſtellen, zwar als Kön'gin nicht, doch mögt ihr
Gleich einer Königin und als die Tochter
Von einem König mich zur Erde bringen.
Ich kann nicht mehr." —

Der Charakter der Königin Catharina iſt dem der Königin Hermione in vielen Stücken auffallend gleich, in vielen aber auch auffallend ungleich. Gleich ſind ſich beide Frauen in ihrer ſchönen Paſſivität, in der ſanften Ergebung in das Unrecht, das ihnen angethan wird. Gleich ſind ſich beide auch in dem vorherrſchenden Ernſt, in der Strenge und Herbigkeit, die bei allem natürlichen Wohlwollen, aller angebornen Güte ihnen beiwohnt. Beide ſind ſich gleich in der edlen Einfalt, Reinheit und Unſchuld ihres Herzens, in der edeln und großherzigen Reſignation in ihrem Unglück. Aber Hermione iſt durch und durch poetiſch, Catharina durch und durch proſaiſch gehalten, Hermione iſt eine ganz ideale, Catharina eine vollkommen reale Natur. In Hermione iſt dichteriſche Größe, in Catharinen ſchlichte, moraliſche Würde vorherrſchend. Hermione ſteht unausgeſetzt wie in einem Nimbus von romantiſcher Anmuth und claſſiſcher Ruhe, Catharina iſt ganz einfach und kunſtlos nur ihrer Geburt als Spanierin und ihrem Stande als Königin gemäß gezeichnet. Hermione ſtützt ſich mit ihrer großartigen Haltung ganz allein

auf die Ehre und den Stolz des weiblichen Geſchlechts, Catharinens Stolz iſt der Stolz auf Rang und Geburt. Hermione in ihrer Rechtsverhandlung erwähnt zwar auch ihrer Stellung als Königin und Königstochter, aber ſie hebt doch vor allem andern das heraus, daß es ihr, nachdem das Leben ſeinen Reiz für ſie verloren habe, nur noch um ihre Ehre als Frau zu thun ſei. Catharina, geſchieden und verlaſſen, beſteht mit echt ſpaniſchem Stolze noch auf allen Forderungen der Etiquette, ſie will nichts von den ihrem Stand und ihrer Geburt gebührenden äußerlichen Ehrenbezeigungen fahren laſſen. Hermione tritt in die Einſamkeit zurück und nicht eine Klage wird bei ihr laut, daß ſie den Glanz und die Ehren des Hofes miſſen muß, ſie lebt ganz verſenkt in ihrem Schmerze über den Gemahl und in ihrer Hoffnung auf das Wiederſehen der Tochter. Sie ſchöpft in dieſer Einſamkeit ſechzehn Jahre lang ganz allein aus ſich ſelbſt, aus ihrer glorreichen Seele die Kraft, ſich am Leben zu erhalten und wird endlich nach dieſer langen Trennung, ungebeugt und ungebrochen in jener ihrer glorreichen Seele durch das herbe Leid, mit ihrer Tochter, für die ſich aufgeſpart, wieder vereinigt. Catharina aber zehrt ſich in der Einſamkeit ab, ihr Stolz wie ihre Liebe iſt verwundet, ſie härmt ſich zu Tode. Hermione iſt eine ungewöhnlich und außerordentlich ſtarke Seele, die in ſich ſelbſt ihr Genügen noch findet, obgleich ſie außer ſich Alles verloren hat, was ihr theuer im Leben geweſen war. Catharina dagegen iſt eine gewöhnliche, mit der Güte

und mit dem Wohlwollen, aber auch mit der Eitelkeit und mit der Schwäche ihres Geſchlechts behaftete Frau, die nothwendig äußerer Anerkennung und Theilnahme bedarf, um zu leben. Beide Frauen ſind tief religiös, aber Catharinens Religion reicht nur aus, ſie im Tode zu tröſten, Hermione's Religion dagegen iſt eine Kraft, die ſie am Leben erhält, ſo recht eigentlich eine Kraft der Ewigkeit hier ſchon in der Zeit.

Den vier Frauen-Charakteren Shakespeare's, welche durch die Ehe ganz oder doch auf eine Zeitlang unglücklich werden, Catharina und Desdemona — und Imogen und Hermione ſtehen vier andere Frauen gegenüber, die als glückliche Ehegattinnen erſcheinen: die Königin Gertrud in Hamlet und Lady Macbeth, Portia, Brutus' Gemahlin in Julius Cäſar und Lady Percy, des Heißſporn's Gattin in Heinrich IV. Mit Ausnahme von Lady Macbeth treten dieſe vier Frauen aber nur als ſecundaire Perſonen auf und die Liebe zu ihren Gatten iſt bei allen ſammt und ſonders nur als Nebenmotiv in die Haupthandlung verſchlungen. Wie ich ſchon bemerkt habe, müſſen die menſchlich ſchönen Regungen der ehelichen Zärtlichkeit Gertrud's und Lady Macbeth's dazu dienen, das Entſetzliche des Verbrechens, das ihre Männer auf ſich laden, zu ſänftigen und zu mildern. Brutus' Liebe zu Portia läßt uns in dem edeln Mann die gefühlvolle und zärtliche Seite neben der tapfern und muthvollen auf eine höchſt wohlthuende Weiſe erblicken, der ganze Charakter wird dadurch in die Harmonie der Idealität

emporgehoben. Lady Percy iſt ein ſehr untergeordneter Charakter und wird auch ſo von dem Heißſporn behandelt. Beide Frauen ſind ſich in dem Einen gleich, daß ſie von ihren Männern die revolutionairen Anſchläge, mit denen ſie umgehen, zu erfahren ſuchen. Während aber Brutus der edeln Portia Liebe mit vollem Rechte mit der Entdeckung ſeines Geheimniſſes lohnt, erfährt Lady Percy trotz aller ihrer Liebkoſungen nichts und ſie läßt ſich das auch ſchließlich gefallen.

In der großen Galerie von Shakespeare's Frauen-Charakteren, in welcher ich zeither die, welche die eheliche und jungfräuliche Liebe repräſentiren, durchgegangen bin, treten ferner zwei Frauen-Charaktere auf, die die Repräſentanten der Mutterliebe ſind. Es ſind dies Volumnia, die Mutter Coriolan's und die Königin Conſtanze, die Mutter des Prinzen Arthur, Herzogs von der Normandie in König Johann. Volumnia iſt die antike, ernſte, claſſiſche Statue einer römiſchen Matrone, Conſtanze das großartige, gothiſche Standbild einer fürſtlichen Mutter aus der romantiſchen mittelalterlichen Zeit.

Volumnia, die Mutter Coriolan's, iſt, wie Cleopatra und Portia, die Gemahlin des Brutus im Cäſar, eine im echt antiken Geiſte aufgefaßte und vollendet dargeſtellte Heroinengeſtalt, eine echte Römerin und doch dabei nichts deſtoweniger eine echte Mutter, eben ſo ganz beſeelt von patriotiſchem Stolze, als ganz überfließend von Zärtlichkeit gegen den ihr über alles theuern Sohn. Obwohl Coriolan der

Hauptheld des Stückes ist, erscheint Volumnia in Allem ihm ebenbürtig, ja in den Haupt-Katastrophen der Handlung durch die Macht ihres hohen Geistes sogar ihn lenkend und beherrschend. Es ist ein ähnliches Verhältniß wie bei Macbeth. Wie dieser durch Lady Macbeth's geistige Ueberlegenheit zum Verbrechen hingedrängt wird, leitet Volumnia ihren Sohn durch dieselbe Ueberlegenheit zum Guten. Sie hat nicht nur den größeren Verstand, sie hat auch das größere Herz: sie überredet ihn nicht nur, dem Volke gegenüber, den Regeln der Klugheit nichts zu vergeben, sondern auch, als er mit dem Volskischen Heere vor Rom steht, den Mahnungen des Edelmuthes sein Herz zu öffnen.

Das Verhältniß des Sohnes zu der Mutter ist die bewegende Seele im ganzen Stücke. Schon in der ersten Scene finden wir es in dem Gespräch zweier Bürger angedeutet, von denen einer sagt:

„Was er Ruhmvolles that, that er, seiner Mutter Freude zu machen und um tüchtig stolz sein zu können."

Dasselbe sagt später Volumnia zu Coriolan selbst:

„Mein theurer Sohn, du hast mir es gesagt,
Daß dich mein Lob zuerst zum Krieger machte."

In der ersten Scene, in welcher Volumnia auftritt, treffen wir sie mit ihrer Schwiegertochter Virgilia zusammen in ihrem Hause mit Näharbeit beschäftigt. Coriolan ist auswärts beim Feldzug gegen die Volsker. Der Contrast, in welchem Shakespeare die beiden Frauen einander gegenüberstehen läßt, ist von herrlicher Wirkung. Volumnia ist der Muth, die

Vaterlandsliebe, die Siegeszuversicht selbst, Virgilia ganz holde Schüchternheit und zärtliches Schweigen. Während Volumnia in voller feuriger Rede sich über die tapfern Thaten ergießt, die Coriolan eben jetzt in dem Feldzuge ausführen werde, vermag Virgilia in ihrer lieblichen Aengstlichkeit nur einzelne Seufzer für die gnädige Erhaltung desselben auszusprechen. Volumnia legt ihr tapferes, stolzes Herz in Aeußerungen kund, wie die folgenden sind:

„Hätt' ich ein Dutzend Söhne, jeder meinem Herzen gleich lieb, und keiner mir weniger theuer, als dein und mein guter Marcius, lieber wollte ich selbst alle für ihr Vaterland sterben, als einen einzigen im wollüstigen Müssiggang schwelgen sehen!"

„Besser ziert das Blut den Mann
Als Uebergoldung seine Siegeszeichen."

Virgilia dagegen spricht ihre weibliche Zaghaftigkeit in dem kurzen Ausruf aus:

„O Jupiter, kein Blut!"

Sie ist nicht zu bewegen, bis ihr Gemahl aus dem Kriege zurück ist, über die Schwelle ihres Hauses zu gehen.

In einer spätern Scene, als Coriolan's Sieg verkündet wird und sein Freund Menenius Agrippa fragt:

„Ist er verwundet?"

ruft Virgilia in ihrem Schmerze:

„Nein, nein, nein!"

Volumnia aber in ihrem Jubel:

„Er ist verwundet, Dank dafür den Göttern!"

Als Coriolan ruhmreich aus dem Feldzuge zurückkehrt, ist sein Erstes, daß er vor die Mutter mit den Worten hinkniet:

„O ihr, ich weiß es, habet alle Götter
Gebeten um mein Glück!"

worauf sie in den allgemeinen Jubel einstimmt. Virgilia dagegen empfängt ihn schweigend und in Thränen, so daß er zu ihr sagen muß:

„Mein lieblich Schweigen! Heil!
Hätt'st du gelacht, wär' ich im Sarg gekommen,
Daß du jetzt weinst, mich im Triumph zu sehen?"

Eine der schönsten Scenen ist die Scene im dritten Act, wo Volumnia ihren Sohn überredet, die empörten Plebejer zu beschwichtigen. Mutter und Sohn sind sich darin ganz gleich, daß sie von der erhabensten Vaterlandsliebe, der feurigsten Ruhmbegierde und dem mächtigsten Patrizierstolze erfüllt sind, aber Volumnia hat zugleich Selbstbeherrschung und Fassung. Sie hat vor Coriolan noch den sichern, praktischen Verstand voraus, der sie die Klugheit nicht aus den Augen setzen und jene Leidenschaften im Zügel halten lehrt, um das Hauptziel nicht zu verlieren. Während Coriolan im tobenden Ungestüm sich verschwört, mit dem römischen Volke nichts mehr zu thun haben, sich nicht vor ihm erniedrigen zu wollen, sollte er auch damit die Consulwürde einbüßen, faßt Volumnia ihn sanft und leise an, bezeigt ihm erst alle ihre Sympathie für seinen Stolz und Hochsinn, legt ihm aber dann das Thörichte seiner Handlungsweise vor, die ihn in den

Fall bringt, aus Mangel an ein wenig Selbſtbeherrſchung die ganze Herrſchaft über Rom einzubüßen:

„Ich bitte, laßt euch rathen,
Ich hab' ein Herz, unbeugſam, wie das eure,
Jedoch ein Hirn auch, das des Zornes Ausbruch
Zu beſſerm Vortheil lenkt.
— — — Ihr ſeid allzu herriſch.
Zwar könnt ihr nie zu edel hierin denken,
Nur jetzt nicht, wo Gefahr ſpricht. Ich hört' einſt
Euch ſagen: Ehr' und Klugheit gehen wie
Zwei Herzensfreund' im Kriege ſtets zuſammen.
Iſt dies, ſo ſagt mir, was im Frieden jede
Der beiden durch die and're einbüßt, daß
Sie nicht auch hier zuſammenhalten?
— — — — —
Sprecht zu dem Volke nicht nach eignem Trieb,
Nicht wie eu'r Herz den Stoff der Rede bietet,
Nein, nur mit Worten auf der Zung' gewachſen,
Unechten Kindern, Silben ohne Bürgſchaft
Von eures Buſens Wahrheit. Dies verunehrt
In keiner Weiſ' euch mehr, als eine Stadt
Mit glatten Worten nehmen, die euch ſonſt
Dem Schickſal preisgegeben hätte und
Dem Ohngefähr von vielem Blutvergießen.
— — — — —
Ach ihr wollt lieber unſerm Pöbel zeigen,
Wie ihr zu zürnen wiſſet, als ein Lächeln
Ihm ſchenken, ihre Liebe zu erwerben,
Zu ſichern das, was in Ruin euch geht.
— — — — —
Ich bitte dich mein Sohn, jetzt geh zu ihnen
Mit dieſer Müz' in deiner Hand und ſtrecke
Sie ſo weit aus, tritt nah an ſie heran!
Die Steine küſſe mit dem Knie! Es iſt
In ſolchen Fällen die Gebehrd' ein Redner,

Der Einfalt Aug' gelehrter als ihr Ohr.
Nick' mit dem Kopf, daß er dein ſtörrig Herz
Zurechtzuweiſen ſcheine, ſei nachgiebig
Wie eine reife Maulbeer', die Berührung
Nicht anshält!
— — — — —
Bitte, jetzt
Geh' laß dich lenken! Weiß ich es auch ſchon,
Du ſprängſt dem Feind eh'r nach in Feuerſchlünde,
Als daß du ihm in Blumenlauben ſchmeichelſt.
— — — — —
Ich bitte jetzt, mein lieber Sohn, du ſagteſt,
Daß dich mein Lob zuerſt zum Krieger machte,
So ſpiele, um mein Lob dafür zu haben,
Jetzt eine Rolle, die du nie verſucht!"

Als Coriolan ſich immer noch ſträubt:

„Ich will's nicht thun, um nicht
Die Wahrheit in mir ſelber zu entehren
Und mit des Leib's Geberden die Geſinnung
Zu ew'ger Niedertracht mir abzurichten."

macht Volumnia noch einen letzten Sturm auf ſein Herz, indem ſie plötzlich mit Bitten einhält und ihm ſagt, daß ſie lieber ſeinen Stolz zu fühlen, als ſeinen Starrſinn zu fürchten haben wolle.

„Auf deine Wahl denn!
Von dir zu betteln bringt mir mehr Unehre
Als dir von ihnen. Stürz' denn Alles nieder!
Mag eher deine Mutter deinen Stolz
Empfinden als den droh'nden Starrſinn fürchten!
Den Tod verſpott' ich feſten Sinn's wie du,
Thu' wie du willſt! Deine Herzhaftigkeit
War mein, aus meiner Bruſt ſogſt du ſie ein.
Dir ſelbſt gehört dein Stolz."

Dieſem letzten Argumente der Mutterliebe weiß Coriolan nichts weiter entgegenzuſetzen, ſein jäher Ungeſtüm iſt beſchwichtigt, ſein Herz erweicht. Er giebt nach:

„Sei ruhig, bitt' ich!
Ich gehe, Mutter, ja ſchon nach dem Forum!
Schilt mich nicht mehr!"

Volumnia's letztes und ſehr charakteriſtiſches, eben ſo feſtes als verſtändiges Wort iſt:

„Thut euren Willen!"

Sie will ihn nicht überredet, ſie will ihn überzeugt haben. Weil er ſeinen Willen thun ſoll, hofft ſie, wird er ihn gewiß thun und ſie irrt ſich darin nicht.

Coriolan wird aber dennoch auf dem Forum durch ſeine Leidenſchaft hingeriſſen, daß er ſeinen Willen, der ſeiner Mutter Rath iſt, nicht thun kann, es trifft ihn der Bann des römiſchen Volkes. Im vierten Act treffen wir ihn an einem Thore Roms, Abſchied nehmend von ſeiner Mutter. In dieſer Scene zeigt es ſich, daß Volumnia's Mutterliebe doch noch ſtärker iſt, als ihr Patriotismus. Sie iſt traurig über ihres Sohnes Unglück, er muß ſie jetzt mit Troſte aufrichten. Sie bricht in Verwünſchungen gegen Rom aus:

„Die rothe Peſtilenz treff' alle Zünfte
In Rom und mache die Gewerbe ſtocken!"

In der folgenden Scene ergießt ſie ſich in Vorwürfen gegen die Tribunen zugleich mit ihrer Schwieger-

tochter, der ſanften Virgilia, die der Schmerz plötzlich auch muthig gemacht hat:

„Ihr war't es,
Ihr habt den Pöbel aufgehetzt, die Katzen,
Die ſeinen Werth ſo gut begreifen können
Als ich Geheimniſſe des Himmels, die er
Der Erde will verborgen haben.
Eh' ihr geht, hört dies!
So weit das Capitol hoch überragt
Das kleinſte Haus Roms, ſo weit ragt mein Sohn,
Der Gatte dieſer Frau hier, dieſer, ſeht ihr,
Den ihr verbannt habt, üb'r euch alle weg."

Die Hauptſcene, in der Volumnia's Charakter in ſeiner großartigſten Entfaltung hervortritt, iſt die Scene im fünften Act, wo ſie ihren an der Spitze des Volskiſchen Heeres vor den Thoren Roms ſtehenden Sohn überredet, Rom den Frieden zu ſchenken. In dieſer Scene zeigt es ſich, daß Volumnia vor Coriolan auch das edle Herz voraus hat. Sie wird für ihn der helle Spiegel der Ehre, in dem er die Kleinheit ſeines von Zorn und Rache verdüſterten Herzens erblicken muß, ihre erhabene Beredſamkeit, die ſie aus der Tiefe ihrer großen patriotiſchen Seele herausholt, drängt ihn unwiderſtehlich zur Selbſterkenntniß hin, zwingt ihn, ſein Ich zu vergeſſen und ſein Vaterland zu lieben.

Im Anfang iſt Coriolan wieder wie in der Scene im dritten Act geſchildert, er verredet es wieder, ſich umſtimmen zu laſſen:

„Das Gänslein bin ich nicht, ſo dem Inſtincte

Zu folgen. Steh'n will ich, als hätt' ich ſelbſt
Gezeugt mich und kennt' keine Anverwandſchaft."

Aber der Mutter Erſcheinung erfüllt ihn doch mit der höchſten Ehrfurcht:

„Meine Mutter beugt ſich,
Als wenn Olymp vor einem Maulwurfshaufen
Mit Fleh'n ſich neigte."
„Ich ſchwatz', ihr Götter,
Und laß der Mütter edelſte der Welt
Hier ohne Gruß. Sink' in die Erde, Knie,
Drück' tiefre Spuren ein von deiner Pflicht
Dem Boden, als gemeine Söhne thun!"

Die große berühmte Rede Volumnia's, die mit den Worten anfängt:

„Wenn wir auch ſchwiegen"

iſt wörtlich aus Plutarch entlehnt, Shakespeare hat Plutarch's Worten nur mehr Größe und Schönheit gegeben. In den Schluß, wo ſie mit ihrer Schwiegertochter und ihrem kleinen Enkel vor ihm niederkniet, drängt Volumnia ihrer Beredſamkeit unwiderſtehlichſte Gewalt:

„Er kehrt ſich weg!
Fallt nieder, Frau'n! Wir wollen ihn beſchämen
Mit unſerm Knien. Dem Namen Coriolan
Ziemt eher Stolz als Mitleid unſern Bitten.
Fallt nieder, endet! Dieſes ſei das Letzte,
Wir geh'n nach Rom und ſterben mit den Andern.
Nein, ſeht uns an! Der Knabe kann nicht ſagen,
Was er will hab'n, er kniet nur, hebt die Händ' auf,
Weil wir es thun und doch ſpricht er gewalt'ger
Für unſer Bitten, als zur Weig'rung du

Gewalt haſt. Kommt jetzt! Laßt uns geh'n! Der Menſch
Hat eine Volskerin zur Mutter und
Sein Weib iſt in Corioli. Dies Kind
Gleicht ihm durch Zufall! Nun, entlaß uns jetzt,
Ich ſchweige, bis die Stadt in Flammen ſteht,
Dann red' ich noch ein wenig."

Coriolan iſt überwältigt. Er bricht in die Worte aus:

„O Mutter, Mutter,
Was habt ihr gethan? — —
O meine Mutter, Mutter o!
Ihr habt den ſchönſten Sieg für Rom erkämpft."

Volumnia ſpricht nach dieſer rührenden Scene nichts mehr, Shakespeare will den großen Eindruck, den ſie gemacht hat, nicht ſtören. Nur noch einmal ſchreitet ſie über die Bühne und ein Senator Roms ruft ihr den Dank Roms in den Worten zu:

„Seht unſ're Schutzherrin, das Leben Roms,
— — — — —
Beſtreu't den Weg mit Blumen!"

Das Seitenſtück zu Volumnia iſt die Königin Conſtanze, die Mutter des Prinzen Arthur, Herzogs von der Normandie in König Johann. In Volumnia erblickten wir, wie geſagt, die antike, ernſte, claſſiſche Statue einer römiſchen Matrone, Conſtanze ſtellt ſich uns dar als das großartige, gothiſche Standbild einer fürſtlichen Mutter aus der romantiſch-mittelalterlichen Zeit.

Conſtanze war die Tochter und Erbin des Herzogs von Bretagne, und vermählt mit Gottfried, dem dritten Sohne König Heinrich's II., des Stifters der Linie Plantagenet-Anjou in England. Gottfried ſtarb,

wie ſein älteſter Bruder Heinrich, noch bei Lebzeiten des Vaters, der zweite Bruder Richard Löwenherz folgte als König von England und als dieſer im Jahre 1199 mit Tode abging, maßte ſich der vierte, jüngſte Bruder, Johann ohne Land, den Prinzen Arthur, den Sohn Gottfried's und Conſtanzens verdrängend, das Königreich England an. Conſtanzen und ihrem Sohne Arthur auf der einen Seite, ſtehen auf der andern König Johann und deſſen Mutter Eleonore, die alte Wittwe König Heinrich's II., entgegen. Conſtanze iſt die ſchwache, hülfloſe Frau, die dem trotzigen Uebermuthe des Stärkeren, der im Beſitze iſt, mit dem Stolze, den das gute Recht giebt, begegnet, die aber von dieſem Stärkeren unterdrückt wird, und durch dieſe Unterdrückung zum ſchmerzensvollſten Jammern gedrängt, endlich in Verzweiflung und Wahnſinn verfällt.

Conſtanze lebt, wie Volumnia, nur in ihrem Sohne, alle Gedanken ihres Herzens ſind auf dieſen einzigen Gegenſtand ihrer Liebe und Zärtlichkeit gerichtet. Auch in Conſtanzens Seele ſind Stolz und Liebe wie bei Volumnia die herrſchenden Leidenſchaften, aber bei Conſtanze haben dieſe Leidenſchaften einen entſchieden phantaſtiſchen Schwung und eine in der üppigſten Bilderpracht ſich entfaltende romantiſche Färbung. Volumnia erſcheint durchgehends würdevoll und imponirend in der großartigſten Haltung, Conſtanze intereſſirt vornehmlich durch die Tiefe und die Zärtlichkeit ihrer mütterlichen Liebe. Jene iſt männlich-antik, dieſe echt weiblich-romantiſch gehalten.

Die Scene im zweiten Act, wo Conſtanze zum erſtenmal auftritt, iſt in Frankreich vor den Mauern von Angiers. Sie ſpricht mit Frankreich und ſeinem Bundesgenoſſen Oeſtreich, ſie hofft noch, daß der Krieg mit England könne vermieden werden, daß Johann ſich friedlich zum Ziele lege. Darauf tritt Johann mit ſeinem Heer auf. Der König von Frankreich wirft ihm vor, daß er Arthur um die Krone betrogen habe, Johann nennt es Anmaßung, daß Frankreich dieſe Sprache mit ihm ſpricht. Eleonore, die Mutter Johann's, miſcht ſich in den beginnenden Wortwechſel, indem ſie fragt:

„Wer iſt's, den du anmaßend nenneſt, Frankreich?"

Conſtanze fällt ein:

„Laßt mich antworten: Dein anmaß'nder Sohn!"

Es iſt dies der Anlaß zu der berühmten Zankſcene zwiſchen Eleonore und Conſtanze, der Großmutter und der Mutter, die nun folgt. Eleonore, die Großmutter, bricht ſogleich in die maßloſeſten Beleidigungen aus:

„Ha, Freche, dein Baſtard ſoll König ſein,
Daß du die Kön'gin ſeiſt und plagſt die Welt!"

Conſtanze, erbittert, antwortet in dieſer Erbitterung:

„Mein Bett war immer deinem Sohn ſo treu,
Als deines deinem Gatten. Dieſer Knabe
Gleicht mehr an Zügen ſeinem Vater Gottfried,
Als in der Art Johann und du Ihr ähnelt
Einander wie dem Waſſer Regen, wie
Dem Teufel ſeine Mutter. Mein Sohn Baſtard!
Bei meiner Seel', ich denke doch, es ward

Sein Vater nimmermehr ſo echt geboren
Es kann nicht ſein, wärſt du auch ſeine Mutter.“

Eleonore:

„Die gute Mutter, Kind, ſie ſchmäht den Vater.“

Conſtanze:

„Die gute Großmama, die dich ſchmäh'n möchte!
— — — — — — — —

Eleonore:

„Komm Kind zur Großmama!“

Conſtanze:

„Thu's Kind, geh' Kind zu deiner Großmama,
Gieb Königreich an Großmama, dafür giebt
Dir Großmama 'ne Pflaume, Kirſche, Feige,
Die gute Großmama.“

Arthur:

„O Frieden, Mutter!
Ich wollt', ich läge tief in meinem Grabe,
Des Lärms, um mich gemacht, bin ich nicht werth.“

Eleonore:

„Arm' Kind, beſchämt ſo von der Mutt'r, es weint.“

Conſtanze:

„Schmach über euch, ſie thu' es oder nicht.
Großmutter unrecht, nicht der Mutt'r Beſchämung
Preßt dieſe Perl'n ihm aus den armen Augen
Die himmelrühr'nden. Er nimmt als Tribut ſie.
Ja der kryſtall'ne Schmuck beſticht den Himmel
Ihm Recht zu ſchaff'n und ihn an euch zu rächen.“

Eleonore:

„Schnöde Verläumderin von Erd' und Himmel!“

Conſtanze:

„Schnöde Verbrecherin an Erd' und Himmel!
Schilt mich Verläumd'rin nicht, du und die deinen
Raubt Herrſcherrecht und Regiment und Hoheit
Dem unterdrückten Kind hier, das der Sohn iſt
Von deinem ältern Sohn und ganz allein
In dir unglücklich iſt.
— — — — —

Eleonore:

„Ununterrichtet läſternd Weib, ich kann
Vorzeigen jedermänniglich den letzten Willen,
Der allen Anſpruch deines Sohn's ausſchließt."

Conſtanze:

„Wer zweifelt d'ran, ein Will', ein Weiberwille,
Ein böſer, tückiſcher Großmutterwille."

König Philipp von Frankreich:

„Still Königin! Schweigt oder mäßigt euch,
Schlecht ziemt es dieſem Kreis, Beifall zu rufen
Zu ſolchen Wiederholungen voll Mißlaut."

Im dritten Act tritt Conſtanze wieder vor Angiers im Zelte des Königs von Frankreich mit Arthur, ihrem Knaben und dem Grafen von Salisbury auf. Dieſer hat die Kunde gebracht, daß zwiſchen Frankreich und England auf die Bedingung hin, daß ihr Nebenbuhler Johann König bleibt, Friede geſchloſſen worden ſei. Sie will es nicht glauben, daß Frankreich, das ihr Schutz zugeſagt, ſie getäuſcht habe, ihre überhand nehmende Angſt macht ſich in den Worten Luft:

„Wer ſoll dich ſtrafen, daß du mich ſo ſchreckſt!
Denn ich bin krank und d'rum geneigt zur Furcht,
Gedrückt vom Unrecht, deshalb voll von Furcht,
Bin Wittwe, gattenlos, verfall'n der Furcht,
Ein Weib, von der Natur gebor'n zur Furcht.
Und ob du jetzt bekenn'ſt, du ſcherzteſt nur,
Zur Ruh' kommt doch nicht der geſtörte Geiſt.
Er zittert und er bebt den ganzen Tag.
Was meinſt du mit dem Schütteln deines Kopfes?
Was blickſt du ſo betrübt auf meinen Sohn?
Was meint die Hand auf dieſer deiner Bruſt?
Was hält dein Auge dieſe Thränenfluth
Gleich einem Strom, der ſtolz dem Bett' entſchwillt.
Betheu'rn die Trauerzeichen deine Worte?
— — — — —
O wenn du mich dies Leid zu glauben lehrſt,
So lehre auch das Leid, den Tod mir bringen!
Laß Glauben ſich und Leben ſo begegnen
Wie Kampfeswuth von zwei Verzweifelten,
Die gleich beim Anprall todt zur Erde ſinken.
— — O Kind, wo bleibſt denn du?
Frankreich mit England Freund? Was wird aus mir?
— — — — —
Geh Mann, ich trage deinen Anblick nicht,
Die Zeitung hat ſehr häßlich dich gemacht."

Arthur wendet ſich nun an ſie und ſagt:

„Ich bitte, Mutter, gebt euch doch zufrieden!"

Sie antwortet ihm mit dem ſchwärmeriſchſten Ausbruch ihrer Mutterzärtlichkeit:

„Wär'ſt du, der mich zufrieden wünſcht, abſcheulich
Häßlich und ſchändend für der Mutter Schooß,
Voll widerwärt'gen Flecken, garſt'gen Makeln,
Lahm, albern, bucklicht, ſchwarz und mißgeboren,

Bedeckt mit ekelhaften, gräul'chen Mälern,
Ich fragte nichts darnach, ich wär' zufrieden,
Denn dann liebt' ich dich nicht, nein, noch wärst du
Des hohen Stammes und der Krone werth.
Doch du bist schön, dich lieber Knab' erhöhten
Natur und Glück vereint bei der Geburt.
Natur gab dir mit Lilien zu prangen
Und mit der Rosenknospe. Doch das Glück,
Es ist verführt, verwandelt, dir entwandt,
Stündlich buhlt es mit deinem Ohm Johann,
Mit gold'ner Hand riß Frankreich es herbei,
Der Herrschaft Huldigung in Grund zu treten,
Daß seine Majestät ihr Kuppler wird."

Auf die Einladung Salisbury's, mit ihm zu den Königen zu gehen, ergießt sie ihr grambeladenes stolzes Herz in die großartigste Schmerzensklage:

„Ich will nicht mit dir gehen,
Ich will mein Leiden lehren, stolz zu sein.
Gram liebt stolz sein und giebt auch Stärke ein.
Zu mir und meines großen Grames Staat
Laß Kön'ge kommen; so groß ist mein Gram,
Daß keine Stütze als die feste Erde
Ihn stützen kann. Hier thron' ich und der Schmerz,
Laß Kön'ge hier sich beugen niederwärts."

Sie setzt sich mit diesen Worten auf die Erde nieder und die Könige treten zu ihr ein, Frankreich versucht ihr den Tag, wo der Friede zu Stande gekommen, als einen Segens- und Feiertag vorstellig zu machen. Ernst erhebt sich die schmerzbeladene Fürstin von der Erde und tritt den Königen mit den ernsten Worten entgegen:

„Ein Tag des Fluchs und nicht ein Feiertag!"

Sie wirft ihnen ihren Treubruch vor und fleht mit einer erhabenen, überaus majestätischen Hingebung ihrer ganz in Schmerz aufgelösten Seele nun den Himmel selbst an, ihr Beistand, ihr Gatte zu sein:

„Straf', Himmel, straf' die eidvergess'nen Kön'ge,
Hör' eine Wittwe! Himmel sei mein Gatte!
Laß nicht die Stunden dieses sünd'gen Tages
Zu Ende friedlich gehen! Eh' sinkt die Sonne,
Entzweie diese eidvergess'nen Kön'ge!
Hör' mich, o hör' mich!"

Oestreich ruft ihr zu:

„Frieden, Frau Constanze!"

Aber sie entgegnet fest entschieden:

„Krieg, Krieg! Nicht Frieden! Frieden ist mein Krieg!"

Ihr Sohn, der holde Arthur, wird von ihr getrennt, der Oheim Johann, sein Nebenbuhler, hält ihn gefangen und trachtet ihm nach dem Leben. Constanze tritt das letztemal wieder im Zelt des Königs von Frankreich auf, jetzt bis zum Tode betrübt. König Philipp von Frankreich beschreibt sie in den folgenden Worten:

„Seht, wer kommt hier? Ein Grab ist's einer Seele,
Die ihren ew'gen Geist hält wider Willen
Im schnöden Kerker des bedrängten Athems.
Ich bitt' euch, Fürstin, geht mit mir hinweg!"

Constanze:

„Da seht, jetzt seht den Ausgang eures Friedens!"

König Philipp:

„Geduld, Constanze, Fassung, gute Fürstin!"

Conſtanze:

„Nein, allen Rath verſchmäh' ich, alle Hülfe
Nur den nicht, der Rath endet, wahre Hülfe
Tod, Tod! O liebenswürd'ger, holder Tod,
Wohlriechender Geſtank, geſunde Fäulniß,
Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht,
Du Haß und Schrecken aller Glücklichen
Und ich will küſſen dein verhaßt' Gebein,
Mein Aug' in deine hohlen Brauen ſtecken,
Will deine Würmer um die Finger ringeln,
Mit eklem Staub des Athems Pforte ſtopfen
Und ſelbſt wie du ein grauſer Leichnam ſein.
Komm', grinſ' mich an! Ich denke dann, du lächelſt
Und herz' dich als dein Weib. Des Unglücks Gatte,
O komm' zu mir!"

König Philipp:

„Still, ſchöne Dulderin!"

Conſtanze:

„Ich will nicht, weil ich Odem hab' zu ſchrein.
O wäre meine Zung' im Mund' des Donners,
Erſchüttern wollt' ich dann die Welt im Weh
Und aus dem Schlaf das grau' Gerippe rütteln,
Das hör'n nicht kann und matte Weiberſtimme
Und eine ſchwache Anrufung verſchmäht."

Pandulph, der päpſtliche Legat:

„Ihr äußert Tollheit, Fürſtin, und nicht Trauer!"

Conſtanze:

„Du biſt nicht heilig, mich ſo zu beiügen.
Ich bin nicht toll, das Haar, das ich zerraufe
Iſt mein, ich bin Conſtanze, Gottfried's Wittwe,
Mein Sohn iſt Arthur und er iſt dahin.

Ich bin nicht toll — o Himmel, wär' ich's nur.
Denn ich vergäße dann vielleicht mich ſelbſt
Und könnt ich's, welchen Gram vergäß' ich nicht.
Lehr' nur Philoſophie mich toll zu machen,
Du ſollſt canoniſirt ſein, Cardinal.
Denn da ich toll nicht bin und Schmerz empfinde,
Giebt mein vernünftig Theil mir Mittel an,
Wie ich von dieſem Leid mich kann befrei'n
Und lehrt mich, mich erſtechen oder hängen.
Wär' toll ich, da vergäß' ich meinen Sohn,
Hielt eine Puppe für ihn in der Tollheit.
Ich bin nicht toll. Zu gut, zu gut nur fühl' ich
Von jedem Unglück das beſond're Leiden."

Der König bittet ſie, ihr aufgelöſtes Haar ſich feſt zu knüpfen. Sie antwortet:

„Ja das will ich und warum will ich's thun?
Ich riß es aus den Banden und rief laut:
„O löſten dieſe Haare mir den Sohn,
Wie ſie das Haar in Freiheit mir geſetzt!"
Doch jetzt beneid' ich es um ſeine Freiheit
Und will's in ſeine Bande wieder ſchlagen,
Derweil mein armes Kind gefangen iſt!
Und Vater Cardinal, ich hört' euch ſagen,
Wir ſeh'n und kennen unſ're Freund' im Himmel.
Iſt wahr das, ſeh' ich meinen Knaben wieder,
Denn ſeit des erſten Knaben Kain's Zeit
Bis auf den, welcher geſtern ward geboren,
Kam kein ſo liebliches Geſchöpf zur Welt.
Doch jetzt nagt Gram, der Krebs, an meiner Knospe
Und ſcheuchet ſeine Schönheit von der Wange
Und bald ſieht er ſo hohl aus, wie ein Geiſt
So bleich und mager, wie ein Fieberſchauer
Und wird ſo ſterben und ſo auferſtanden,
Wenn ich ihn in des Himmels Hof begegne,

Erkenn' ich ihn nicht mehr, drum werd' ich nie,
Nie meinen holden Arthur wiederſehen."

Noch die letzten Worte, die ſie ſpricht, ſind der Ausdruck des allerherbſten Schmerzes. Das Gefühl dieſes Schmerzes hat ſich zu der Höhe bei ihr geſteigert, daß es die Geſtalt eines lebenden Weſens annimmt, mit dem ſie eine zärtliche Gemeinſchaft unterhält. Sie ſagt:

„Gram füllt die Stell' aus des entfernten Kindes,
Er liegt in ſeinem Bett, geht auf und ab
Mit mir, nimmt ſeine holden Blicke an,
Er wiederholet ſeine Wort', erinnert
An alle ſeine holden Gaben mich, —
Fügt in die leeren Kleider ſeine Formen,
D'rum hab' ich Urſach' meinen Gram zu lieben.
Gehabt euch wohl! Verlöret ihr, was ich,
Ich wollt' euch beſſer tröſten, als ihr mich."

Sie löſt ſich darauf das Haar wieder auf und geht mit den Worten ab:

„Ich will den Schmuck nicht auf dem Haupt behalten,
Da mein Gemüth ſo ſehr zerrüttet iſt.
O Gott! Mein Kind, mein Arthur, holdes Kind,
Mein Leben, meine Luſt, mein Brot, mein Alles,
Mein Wittwentroſt und meines Kummers Heilung!"

Der König von Frankreich geht ihr nach, weil er fürchtet, daß ſie ſich ein Leid anthun werde — kurz darauf ſtarb die Gramgebeugte, wie wir im vierten Acte hören, im Wahnſinn.

In einem der herrlichſten Frauen-Charaktere hat Shakespeare endlich die Kindesliebe geſchildert. Dieſer Frauen-Charakter iſt Cordelia im König Lear.

Cordelia gehört zu den Charakteren, die zugleich höchſt ſeelenvoll und höchſt kräftig ſich zeigen, welche wenig ſprechen, weil ſie um ſo tiefer fühlen und um ſo kräftiger handeln, ſie gehört zu denen, welche, wie ſie ſelbſt ſagt, „lieben und ſchweigen.“ Dieſe ſchweigſame Liebe iſt bei Cordelia der Ausfluß ihrer inneren Holdſeligkeit und dieſe innere Holdſeligkeit verleiht ihrer Liebe die Innigkeit und Tiefe. Dies iſt der eine Hauptzug in ihrem Charakter, der andere iſt der Stolz, der ſie zurückhält, ihre Liebe zu zeigen. In jener erſten Eigenſchaft, in der Tiefe und Innigkeit ihrer ſchweigenden Liebe, ſteht Cordelia der Ophelia im Hamlet am nächſten. Wie dieſe ſpricht ſie nur ſehr wenig Worte, ſie tritt im Ganzen nur dreimal im ganzen Stück auf. Ophelia ſteht aber weiblich höher als Cordelia, denn ſie iſt nicht ſtolz, ſie iſt ganz und gar holdſelige Hingebung der Liebe. Dagegen übertrifft Cordelia Ophelia bei weitem an Energie, an der Kraft im Handeln.

Cordelia wird gleich von Anfang wie Ophelia in jener natürlichen Holdſeligkeit geſchildert, welche im Stande iſt, eine tiefe und zärtliche Liebe allen ihren Umgebungen einzuflößen. Gleich in der erſten Scene treffen wir ſie umgeben von den Liebeswerbungen des Königs von Frankreich und des Herzogs von Burgund. Cordeliens Liebenswürdigkeit wird nicht blos dadurch ſehr ſtark hervorgehoben, daß der König von Frankreich ſie mit Freuden ohne Mitgift heimführt, ſondern auch dadurch, daß ihr von ihr ſchon beleidigter Vater trotz ſeiner Unzufriedenheit mit ihrer Kälte eingeſtehen muß, daß ſie „ſein Lieb-

ling gewesen sei, in deren kindlichen Pflegschaft er gehofft, den Rest von seinen Tagen hinzubringen," dadurch ferner, daß der edle getreue Graf von Kent mit Gefahr seines Lebens für ihre Vertheidigung bei Lear eintritt, sogar willig Lear's Urtheil der Verbannung über sich ergehen läßt, und endlich dadurch, daß wir hören, daß sogar Lear's Narr, der scheinbar ganz unempfindliche Mann, der schonungslos den bejammernswerthen Lear mit seinem Witze geißelt, „seit Cordelia nach Frankreich ging, sich augenscheinlich abgehärmt habe."

Aber unter allen diesen Zügen, welche uns erkennen lassen, wie Cordelia von allen Seiten geliebt wird, sehen wir sogleich auch die Wirkungen hervortreten, welche die zweite Haupteigenschaft, aus welcher ihr Charakter sich zusammengesetzt, in ihrem Gefolge haben muß, ich meine ihren Stolz, dessen Herbigkeit sie abhält, ihre Liebe zu zeigen. Gleich in der ersten Scene, die die meisterhafte Exposition der Handlung enthält, entfaltet sich der Conflict zwischen ihrem Stolz und ihrer Liebe gegenüber dem Vater. Lear will das Reich England bei Lebzeiten unter seine drei Töchter vertheilen. Der alte wunderliche Herr hat die seltsame Idee, die Töchter aufzufordern, sich über ihre Liebe zu ihm auszusprechen, er macht ausdrücklich kund, daß er der, die so sprechen werde, daß er sehe, daß sie ihn am besten liebe, auch das beste Theil zuwenden wolle. Goneril und Regan, die beiden älteren, an die Herzoge von Albany und Cornwall vermählten Töchter säumen nicht, dieses wohlfeile Mittel recht

auszubeuten und ihre höchst heuchlerische Liebe nun in überschwenglichen Reden recht schmeichlerisch und prahlerisch herauszustreichen. Cordelia, die die wahre Gemüthsart ihrer Schwestern wohl kennt, giebt ihre Empfindungen in den Worten kund, nachdem Goneril gesprochen hat:

„Was soll Cordelia thun? Lieben und schweigen!"

und dann, nachdem Regan gesprochen hat:

„Arme Cordelia nun!
Und doch nicht arm! Weiß ich doch meine Liebe
Ist reicher, als die Zunge ist."

Als Lear sie nun auffordert:

„Was könnt' ihr
Uns sagen, um ein reicher Drittheil, als
Das eurer Schwestern zu erwerben? Sprecht!"

antwortet sie einfach:

„Nichts, mein Herr!"

Lear:

„Nichts?"

Cordelia:

„Nichts."

Wir sehen: Cordelia ist nicht im Stande, ihre Liebe ihrem Stolze vorzuziehen, ihr Stolz ist so überwiegend, daß er sie die Wichtigkeit der Gegenwart außer Acht setzen läßt, ja sie will nicht einmal eine Vergangenheit kennen. Lear ist höchst betroffen durch ihre Antwort und entgegnet ihr:

„Aus nichts kann auch nichts kommen Sprecht nochmals!"

Cordelia:

„Ach ich Unglückliche, daß ich mein Herz
Nicht auf die Zunge heben kann! Ich liebe
Eur' Majeſtät ganz meiner Pflicht gemäß,
Nicht mehr, nicht minder."

Lear:

„Wie, wie Cordelia? beſſ're deine Rede
Ein wenig, ſonſt muß ſie dein Glück verderben."

Cordelia:

„Mein guter Herr,
Ihr zeugtet und erzogt und liebtet mich.
Ich geb' im rechten Maß euch dieſe Pflichten
Zurück, gehorche, liebe, ehr' euch ſehr.
Wozu hab'n meine Schweſtern ihre Männer,
Wenn, wie ſie ſagen, ſie allein euch lieben?
Mich dünkt, heirath' ich einmal, muß der Herr,
Der meinen Schwur empfängt, die Hälfte haben
Von meiner Liebe, Sorgfalt und Ergebung.
Gewiß, wie meine Schweſtern, heirath' nie ich
Um meinen Vater ganz allein zu lieben."

Die feine und ſcharfe Ironie, die in dieſen Worten liegt, iſt unverkennbar darauf berechnet, den alten wunderlichen Herrn auf den Betrug, dem ihm die beiden älteren Schweſtern ſpielen, aufmerkſam zu machen. Aber der Augenblick iſt dazu von Cordelia ſehr unrecht gewählt. Lear ſteht eben im Begriff, für das große Opfer, das er bringt, einen großen Dank entgegenzunehmen in der Liebesverſicherung ſeiner Töchter. Herbe verweigert ihm Cordelia alles, was über die einfache Liebesverſicherung hinausgeht, indem ſie ſich auf den kalten Boden der Pflicht ſtellt. Sie äußert ſich gegen den Vater gerade ſo, wie der ſtolze Coriolan ſich gegen die Tribunen über das römiſche Volk äußert:

„Eu'r Volk, das lieb' ich, wie sie's werth sind."

Cordelia ist deshalb von einem Mangel an Pietät gegen ihren Vater nicht freizusprechen, sie läßt die Bitterkeit, die die Falschheit ihrer Schwestern in ihr hervorgerufen hat, dem leichtgläubigen Manne entgelten; indem sie sich aller Mitbewerbung mit ihren Schwestern entzieht, verschuldet sie es, daß ihr Vater ihr ihren Theil entzieht und indem er Alles den falschen Schwestern zuwendet, später ein Opfer des Undanks derselben werden muß. Cordelia, ohne falsch zu sein, konnte ihrem Vater ganz anders antworten, sie konnte sich der Vergangenheit erinnern und auch über die Gegenwart milder sich äußern. Aber sie kann den weiblichen Stolz, der in ihrer Natur liegt, nicht überwinden. Dieser weibliche Stolz, so edel er ist, ist doch ihrem Vater gegenüber unberechtigt, unangemessen und jedenfalls unklug. Er läßt sie ihre Wahrheitsliebe übertreiben und eine rücksichtslose Gegenäußerung thun. Sie zeigt sich nicht stark, sie zeigt sich hart. Es läßt diese Härte freilich sie in einer Haupttugend, der Aufrichtigkeit und Geradheit, auf die ihr Stolz am ängstlichsten hält, unverkannt bleiben, dagegen aber auch die ersten Haupttugenden der Frauen aus den Augen setzen, Zärtlichkeit, Güte, Liebe. In der Liebe aber und nur in der Liebe ruht wesentlich der Frauen Natur, Cordelia verläugnet die Manifestation der Liebe, sie ist kalt, sie steift sich auf die kalte Wahrheit und beleidigt damit ihren Vater. Sie ist stolz und dadurch wird sie — ich gebe zu, wider ihren Willen — hart. Sie begeht im ent-

ſcheidenden Momente einen offenbaren Fehler — ſie tödtet die Liebe ihres Vaters. Denn die Liebe muß nothwendig durch den Stolz getödtet werden: der Stolz iſt dem Geliebten gegenüber allemal ein Egoismus, der Liebe Weſen iſt es, das Ich nicht geltend zu machen, die Liebe vergißt das Ich gänzlich, ſie iſt die vollſtändigſte Selbſtentäußerung an den Geliebten. Eines der tiefſinnigſten orientaliſchen Gedichte ſagt eben ſo wahr als ſchön:

„Denn wo die Lieb' erſcheint, da
Stirbt das Ich, der dunkele Despot."

Die nothwendige Folge des Stolzes und der Härte Cordelia's iſt, daß Lear, der eben den höchſten Act der Liebe gegen ſie zu thun im Begriff ſteht, indem er Cordelien durchaus noch ein beſſeres Theil, als das ihrer Schweſtern iſt, zuwenden will, von ihrem Benehmen, das ſich ihm als nackte, kalte Liebloſigkeit darſtellt, auf's Empfindlichſte gekränkt und abgeſtoßen wird. Er fragt ſie nochmals:

„Geht aber dir denn dies von Herzen?"

Cordelia erwiedert:

„Ja mein guter Herr."

Lear:

„So jung und ſo unzärtlich?"

Cordelia:

„So jung mein Herr und wahr."

Lear:

„Nun mag es denn ſo ſein! Nimm deine Wahrheit

Zur Mitgift hin! —
Der Stolz, den ſie Geradheit nennt, der mag
Zur Frau ſie nehmen!"

Dieſe Worte ſind es, die die Haupterklärung des ſo ſchwierigen Charakters Cordeliens an die Hand geben. Vergebens ſtellt Kent dem erzürnten König vor:

„Ich ſtehe für mein Urtheil mit dem Leben:
Euch liebt am mind'ſten nicht die jüngſte Tochter,
Noch leeren Herzens ſind, der'n ſchwacher Ton
Nicht ihre Hohlheit wiedertönt."

Lear ſchleudert den Fluch Cordelien zu als freilich weit zu harte Strafe. Schweigend nimmt ihn Cordelia hin, ſchweigend und liebend geht ſie mit ihrem Gemahl, dem Könige von Frankreich, von ihrem Vater hinweg, nur den Schweſtern ruft ſie noch ein ernſtes Lebewohl zu:

„Von euch, von den Juwelen unſres Vaters, nimmt
Cordelia Abſchied, Thränen in dem Auge.
Das, was ihr ſeid, das weiß ich. Aber ſchweſterlich
Geſinnt, thät es mir weh, bei ihrem Namen
Zu nennen eure Fehler. Meint es gut
Mit unſerm Vater! Euren Herzen, die
Sich ausgeſprochen, überlaß ich ihn.
Doch ach, hätt' ich noch ſeiner Liebe Schatz,
Ich wüßte wohl ihm einen beſſern Platz.
So lebt denn beide wohl!"

Von jetzt an rückt uns Cordelia's Geſtalt ganz aus den Augen, im zweiten und dritten Acte tritt ſie gar nicht auf. Erſt im vierten Acte treffen wir ſie wieder, als ſie aus Frankreich an der Spitze eines franzöſiſchen Heeres, um ihren bedrängten Vater zu

retten, in England gelandet iſt. Das Herzeleid, das ſie ſelbſt mit ihrer äußerlichen Härte und Liebloſigkeit dem Vater zugezogen hat, iſt eingetreten, die beiden falſchen Schweſtern, denen der alte Vater von ihr preisgegeben worden iſt, haben ihn verſtoßen. Kent ſpricht einen Ritter, den er mit Briefen an Cordelia abgeſendet, worin ihr Lear's Unglück und die Grauſamkeit ihrer Schweſtern kund gethan wird. Er fragt den Ritter:

„Veranlaßten die Briefe die Königin zu einer Aeußerung des Schmerzes?"

Ritter:

„Ach Herr, ſie nahm und las in meinem Beiſein ſie
Und dann und wann rollt' eine große Thräne
Die zarte Wang' herab; es ſchien, daß ſie
Als Kön'gin ihren Schmerz beherrſchte, der
Aufrühriſch wollt ihr König ſein."

Kent:

„O dann
„Ward ſie bewegt."

Ritter:

„Zum Zorne nicht. Geduld und Kummer ſtritten
Sich unter ſich, was ihr am beſten ſtünde.
Regen und Sonnenſchein faht ihr zugleich ſchon,
Ganz ſo und ſchöner noch ließ an ihr Lächeln
Bei Thränen. Ach das ſel'ge Lächeln, das
Um ihre volle Lippe ſpielte, nichts ſchien's
Zu wiſſen von den Gäſten in den Augen,
Die von dort Abſchied nahmen, 's war, wie Perlen,
Die von Demanten nieder tropfen. Kurz:
Der Schmerz würd' eine höchſt beliebte Sache,
Wenn ſo er alle kleidete."

Kent:

„Sprach ſie nichts?“

Ritter:

„Doch! Ein bis zweimal ſtieß den Namen Vater
Sie ſchluchzend aus, als ob's das Herz ihr drückte,
Schrie: „Schweſtern! Schweſtern! Schmach der Frauen!
Schweſtern!
Kent! Vater! Schweſtern! Was? In Sturm! In
Nacht!
Kein Mitleid giebt es mehr!“ Hier ſtrömt' ihr
Das heil'ge Waſſer aus den Himmelsaugen
Und netzt' ihr Wehgeſchrei. Fort ſtürzte dann ſie,
Allein mit ihrem Gram zu ſein.“

In der nächſten Scene treffen wir Cordelia mit dem Arzte, den ſie Hülfe zu bringen beſchwört:

„Wer Hülf' ihm ſchafft, nehm' all' mein äuß'res Glück!
— — O alle Segenskräfte,
Noch unerforſchte Tugenden der Erde
Sproßt auf mit meinen Thränen! Helfet, rettet
Den edeln Mann in ſeinem Unglück!“

Zugleich ſpricht ſie die Urſache aus, weshalb ſie die Waffen ergriffen habe:

„O theurer Vater,
's iſt deine Sache, die hierher mich führt.
Deshalb hat Frankreichs großer König ſich
Erbarmet meines Weh's und meiner Thränen,
Die ihn gedrängt. Nicht aufgeblaſ'ner Ehrgeiz,
Des alten Vaters Recht und heiße Lieb'
War's, was uns mit den Waffen hierher trieb!“

Es iſt aber ihr Vaterland, gegen welches Cordelia mit den Waffen erſcheint. Ihrem Vaterlande gegenüber iſt ſie wiederum Liebe zu zeigen ſchuldig, ſie ver-

ſtößt offenbar gegen dieſe Liebe, indem ſie es mit den Waffen bekämpft. Wenn ſie nun im Kampf gegen ihr Vaterland untergeht, geht ſie unter als Opfer einer Schuld gegen daſſelbe. Sie macht ſich ganz eben ſo eines Mangels an Pietät gegen ihr Vaterland ſchuldig und zieht ſich ſelbſt ihren Untergang zu, wie ſie ſich früher eines Mangels an Pietät gegen ihren Vater ſchuldig gemacht und den Fluch deſſelben über ſich gebracht hatte.

Die ſchönſte Scene iſt die letzte im vierten Act, wo Lear Cordelia wieder erkennt und in den lichten Momenten ſeines Wahnſinns von ihr Vergebung erfleht. Hier ſehen wir Cordelien, wie ſie wirklich iſt, wir ſehen ihre tiefe Liebe und Zärtlichkeit für den Vater auch in Worten und mit aller der überaus ſchönen ſtillen Gluth emporleuchten, deren ein ſo ruhiges, zurückhaltendes, faſt ſcheues Gemüth, wie Cordelia iſt, fähig ſein kann. Während der Vater noch ſchläft, kniet ſie vor ihm nieder und liebkoſt ihn mit den innig zärtlichen Worten:

„O mein geliebter Vater! Möcht' Erquickung
Als Arzenei an meinen Lippen hängen!
Laß dieſen Kuß das bitt're Unrecht ſühnen,
Das meine beiden Schweſtern angethan
Deinem verehrten Haupte! —
Und wär't ihr auch ihr Vater nicht geweſen,
Mitleid begehrten dieſe weißen Locken! —
War dies ein Antlitz, um es preiszugeben
Der Wuth des Sturm's und um zu ſteh'n entgegen
Den furchtbar tief dröhnenden Donnerſchlägen,
Den Zücken ſchrecklich jäh gekreuzter Blitze?"

Als der König erwacht, scheut sie sich aber gleich wieder, auf ihn zu sprechen, sie bittet darum den Arzt. Erst als dieser sie ausdrücklich aufgefordert hat, selbst Lear anzureden, wendet sie sich zu ihm, aber nur mit lauter kurzen, ehrerbietigen Worten:

„Wie geht es meinem königlichen Herrn,
Was macht eur' Majestät?"

Lear:

„Ihr thut nicht Recht, mich aus dem Grab zu nehmen.
Du bist ein sel'ger Geist, ich aber bin
Geflochten auf ein feurig Rad, daß selbst
Die Thränen wie geschmolz'nes Blei mich brennen."

Cordelia:

„Kennt ihr mich, Herr?"

Lear:

„Ich weiß, du bist ein Geist.
Wann starbst du?"

Cordelia:

„O noch immer weit, weit weg!"

Arzt:

„Er ist kaum wach. Laßt ihn allein ein wenig."

Lear:

„Wo war ich und wo bin ich? Schönes Tageslicht?
Man hat mich schwer getäuscht. Aus Mitleid stürb' ich,
Säh' ich so einen andern. Doch wie ist mir?
Ich wollt' nicht schwören, dies sei'n meine Hände.
Laßt seh'n! Doch fühl' ich diesen Nadelstich
Ich wollt', ich wüßte doch, woran ich bin."

Cordelia:

„O ſehet mich an, Herr,
Und haltet eure Hände ſegnend über mich.
Nein Herr, ihr müßt nicht knien."

Lear:

„Verſpottet mich nicht, bitt' ich.
Ich bin ein gar ſehr kind'ſcher alter Mann,
Achtzig und drüber — grad' herausgeſagt,
Ich fürchte faſt, ich bin nicht recht bei Sinnen.
Mich dünkt, ich kenne euch und dieſen Mann,
Doch zweifl' ich noch, denn ich weiß gar nicht,
An welchem Ort' ich bin, all' mein Verſtand
Entſinnt ſich dieſer Kleider nicht, noch weiß ich,
Wo ich die Nacht ſchlief. Lachet mich nicht aus.
So wahr ein Mann ich bin, mich dünket doch,
Die Dame hier, ſie ſei mein Kind Cordelia.

Cordelia:

„Ja, ja, ich bin's, ich bin's."

Lear:

„Sind eure Thränen
Naß? Ja ſie ſind's. Ich bitte, weinet nicht.
Wenn ihr Gift für mich habt, ich will es trinken.
Ich weiß, ihr liebt mich nicht. Denn eure Schweſtern,
Entſinn' ich mich, hab'n Unrecht mir gethan.
Ihr habet ein'gen Grund, ſie nicht."

Cordelia:

„O keinen,
O keinen Grund! — —
Beliebt eu'r Hoheit wohl zu gehen?"

Lear:

„Ihr müßt
Geduld nur mit mir haben. O ich bitt' euch,
Vergebt mir und vergeßt, denn ich bin alt und kindiſch."

Das letztemal tritt Cordelia mit ihrem Vater auf, nachdem sie in der Schlacht geschlagen und gefangen worden ist. Ihre letzten Worte sind Worte der tiefsten Resignation und der ruhigsten auf das schlichte Pflichtbewußtsein gestützten Seelengröße.

„Die Erste sind wir nicht, die
Bei bester Absicht Aergstes muß erdulden.
Du unterdrückter Herr, beugst mir den Muth,
Ich selbst böt' Trotz des falschen Schicksals Wuth!" —

Sehr charakteristisch ist der letzte Vers, den Shakespeare ihr als eine Frage an den Vater in den Mund legt. In diesem Verse faßt der ganze Heldenmuth ihrer reinen schuldlosen Seele, die dem Tode getrost entgegengeht, gegenüber ihren bösen Schwestern, die sie tödten, sich zusammen. Sie sagt:

„Soll'n wir nicht diese Schwestern, diese Töchter sehn?"

Sie, die Unschuldige, will vor ihrem Tode ihnen noch einmal in's schuldbewußte Angesicht blicken. Lear schlägt ihr aber die Bitte ab, sie werden in den Kerker abgeführt und dort wird Cordelia gehangen. Mit ihrer Leiche in den Armen tritt Lear in der letzten erschütternden Scene des Stücks auf. Seine im Innersten rührenden Klagen, unter denen noch eine höchst charakteristische Aeußerung über Cordelia's Stimme, „die von jeher weich, sanft und leise war, ein köstlich Ding bei Frauen" sich hervorhebt, vollenden das Bild dieses lieblichen und holdseligen Frauen-Charakters.

Cordelia ist unter allen kräftigen Frauen-Charakteren Shakespeare's der auf die zarteste und stillste

Zurückhaltung geſtellte. So ſtark und mächtig die Liebe iſt, die in ihrem Innerſten lebt, ſo energiſch entſchloſſen ſie iſt, ſie mit der That zu bewähren, ſo iſt doch eine unüberwindliche Scheu über alle ihre Lebensregungen ausgegoſſen, die ſie abhält, dieſe Liebe in Worten zu äußern. Es iſt, als wenn ſie ſich fürchtete, durch Worte die Heiligkeit ihrer Empfindung zu profaniren. Dieſe gewiſſenhafte, höchſt liebliche Scheu und Zurückhaltung giebt ihrer Erſcheinung eine ganz eigenthümliche Zartheit, einen Reiz des Geheimniſſes, der die Einbildungskraft mächtig in Anſpruch nimmt und feſſelt. Denn wir wiſſen es, daß hinter ihren einfachen, ſchlichten, faſt kalt und herbe ſcheinenden Worten dennoch die gefühlvollſte, wärmſte und edelſte Liebe ſich im Herzenshintergrunde birgt, denn ſie ſelbſt hat es von ſich ausgeſagt:

„Ich lieb' und ſchweige."

Wir wiſſen es ferner, daß bei der höchſten Scheu vor aller lauter Aeußerung der ſtill in ihrem Herzen ſich vollziehenden Bewegungen und bei der geſtrengſten Zurückhaltung in der Ausſprache über das, was ſie thun will, dennoch die entſchloſſenſte Kraft zum Handeln und die ruhigſte Feſtigkeit, ihre Vorſätze zur Ausführung zu bringen, in ihrem Gemüth ruht. Denn ſie ſelbſt hat es ebenfalls von ſich ausgeſagt:

„Was ich vorhabe,
Das thu' ich, eh' ich's ſage."

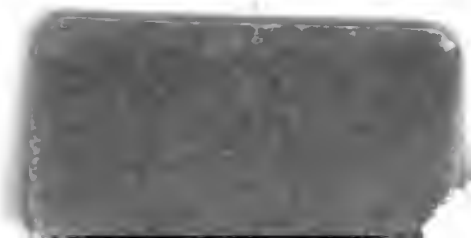
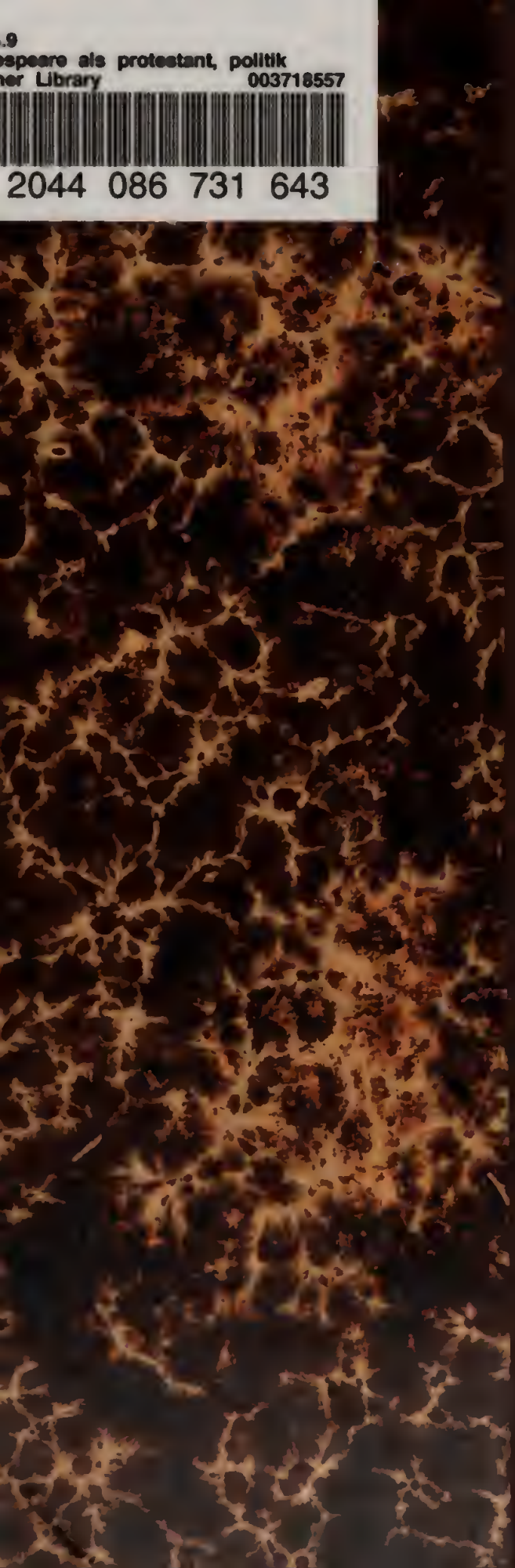
Während Cordelia wie Ophelia ganz Zurückhaltung und Schweigſamkeit und ruhige Unterwerfung

iſt, iſt Cordelia zugleich, als die Zeit zum Handeln kommt, ganz Entſchloſſenheit und Energie und darin unterſcheidet ſie ſich, wie geſagt, von Ophelia entſchieden. Cordelien bricht der Schmerz nicht, wie Ophelia von ihm gebrochen wird, ſondern ſie ſtellt ſich, als Noth am Mann iſt, wie ein Mann an die Spitze eines Heeres, um ihren Vater aus der Gewalt ihrer Schweſtern, welche ſeine „Tigerinnen, nicht Töchter“ ſind, zu befreien. Sie erſcheint ſo als die ſeelenvollſte Frau und zugleich als die ſtärkſte Heroin, die zuletzt ſogar mit aller Seelengröße in den Tod geht. Ohne Schuld aber iſt ſie freilich nicht, nur iſt ihre Schuld die Schuld einer edlen Natur. Die eigenthümliche Organiſation dieſer Natur, die durchaus nur im Stillen lieben kann, iſt es, die Cordelien gerade im entſcheidenden Augenblicke dem Vater gegenüber, der, weil er den Töchtern öffentlich all ſein Gut giebt, auch alle ihre Liebe öffentlich erwiedert haben will, einen Mangel an Pietät begehen lies, durch den die ganze nachfolgende Kataſtrophe bedingt wird. Dieſer Mangel an Pietät kann allerdings nicht ein abſoluter, ſondern nur ein relativer genannt werden, denn er iſt nur durch die eiferſüchtige Heftigkeit und durch den nach Schmeichelworten über die Liebesbezeichnung, die er den Kindern widerfahren läßt, dürſtenden Eigenſinn des kindiſch gewordenen Greiſes bedingt. Lear's Eigenſinn macht der verſchämten Tochter die Zumuthung, ihre natürliche Verſchloſſenheit zu brechen und als das baare Gegentheil davon ihm eine künſtlich abgefaßte Liebesbetheuerung darzubringen. Dieſer Zumuthung zu entſprechen, fällt

geradezu ihrer Natur unmöglich. Weil Cordelien die leeren, heuchleriſchen und ruhmredigen Liebesworte ihrer Schweſtern angewidert haben, iſt ſie außer Stand geſetzt, ſelbſt ein einziges Wort der Liebe vorzubringen. So höchſt angemeſſen dieſes Unvermögen ihrer Natur iſt, ſo höchſt unangemeſſen iſt es aber ihrer Situation, und das iſt der Schlüſſel zu dem Pathos des Stückes. Sie handelt rückſichtslos gegen ihren Vater, ſie iſt gegen den alten Mann hart. Das Hauptgebrechen ihrer Natureigenthümlichkeit iſt der Stolz, der die edelſten Seelen oftmals, indem er ſie allerdings ſtark macht, auch hart macht. Es fehlt ihr an der nöthigen Beſonnenheit, an der Selbſtbeherrſchung, die Situation ihrem Vater und ihren Schweſtern gegenüber ruhig zu erwägen. Indem ſie ihrem Stolze Genüge thut, kränkt ſie den Vater und verdirbt ihn, denn er wird dadurch nun gerade genöthigt, ſich den beiden Schweſtern zu überlaſſen, von denen Cordelia wohl weiß, daß ſie falſch ſind. Sie hätte ſich überwinden, ſie hätte ſich ſelbſt ihres Vaters annehmen ſollen. Das liegt aber nicht in ihrem Charakter. Der Conflict ihres Charakters und ihrer Situation ſonach iſt es, der Cordelia zu Fall bringt. In dieſer Beziehung iſt Cordelia der Desdemona zu vergleichen, deren Schuld ebenfalls nur eine bedingte und relative genannt werden konnte. Gerade im entſcheidenden Augenblicke verkennt Desdemona ihre Stellung, indem ſie dem Leichtſinn, Cordelia die ihrige, indem ſie dem Stolze ſich überläßt. Wie Desdemona durch rückſichtsloſe Offenheit und Schauſtellung ihrer

unſchuldigen Theilnahme für Caſſio Othello zur Eiferſucht reizt und durch deſſen Rache zu Grunde geht, ſo geht Cordelia im Gegentheil durch rückſichtsloſe Verheimlichung und Zurückhaltung ihrer innerlich' ſehr mächtigen Liebe zu dem Vater zu Grunde. Lear nimmt dieſe Zurückhaltung für Kälte, flucht ihr, überläßt ſich ihren Schweſtern, wird von ihnen mißhandelt, Cordelia kommt ihm leider zu ſpät zu Hülfe, trägt gegen ihr Vaterland die Waffen und geht unter im Kampfe gegen daſſelbe.

Druck von H. G. Voigt.



.9
epeare als protestant, politik
ner Library 003718557
2044 086 731 643